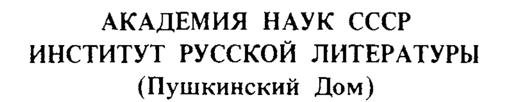
Ю. В. Стенник

РУССКАЯ САТИРА XVIII ВЕКА





АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(Пушкинский Дом)

Ю. В. Стенник

РУССКАЯ САТИРА XVIII ВЕКА

Ответственный редактор
Г. Н. Моисеева

Ленинград
Издательство „Н а у к а"
Ленинградское отделение
1 9 8 5

Сатирическое направление, сыгравшее определяющую роль в формировании передового общественного мнения XVIII столетия, было представлено творчеством таких выдающихся писателей, как А. Д. Кантемир, Д. И. Фонвизин, А. П. Сумароков, Н. И. Новиков, И. А. Крылов. В книге рассматриваются основные жанровые формы русской сатиры XVIII в.— сатирическое послание, басня, комедия, виды журнальной сатирической прозы,— а также вклад названных писателей и других авторов в становление и развитие этих форм. Книга рассчитана на широкие круги читателей, интересующихся историей национальной культуры.

Рецензенты

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР, Г. А. ЛИХОТКИН

С $\frac{4603010101-713}{042(02)-85}$ 273-85-I

ВВЕДЕНИЕ

В литературном наследии XVIII в. выделяется мощное и плодотворное сатирическое направление, сыгравшее определяющую роль в формировании передового общественного мнения эпохи. Сатирами А. Д. Кантемира принято открывать новый период в развитии национальной литературы. Язвительными и хлесткими притчами Сумарокова, этим, по словам современников, «сокровищем Российского Парнаса», была положена основа традиций русской сатирической басни. Наконец, журналами Н. И. Новикова и комедиями Д. И. Фонвизина, ознаменовавшими расцвет просветительской сатиры XVIII в., литература утвердила свою роль выразителя передового общественного мнения, независимого от официальных идеологических установок правительства. Именно на страницах сатирических журналов Новикова впервые в литературе зазвучал голос порабощенного трудового крестьянства как гневное обвинение крепостнической системе угнетения. И если своеобразным итогом поэтических достижений в области лирики XVIII в. принято считать творчество Г. Р. Державина, то другой, параллельной вершиной художественных завоеваний этой эпохи в области сатиры была бессмертная комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Вопрос о факторах, которые определили жизненность сатирического направления в русской литературе XVIII в., выходит за рамки узкофилологических интересов. Это проблема, затрагивающая коренные аспекты общего состояния социально-политической жизни России того времени, ибо в развитии сатиры, как в зеркале, отражалось направление идеологических поисков, питавших содержание литературы в целом.

Реформы Петра I вывели Россию в число ведущих стран Европы, укрепив ее военную мощь и политический авторитет на континенте.[1] Одновременно они повлекли за собой изменения во всех сферах государственной жизни страны, полностью преобразившие облик прежней России. В общественно-политическом аспекте результатом петровских реформ явилось укрепление социальной базы русского абсолютизма за счет опоры на широкие слои среднего служилого дворянства. Другим важным результатом политики Петра I, прямо касавшимся области идеологии, было фактическое отстранение церкви от всего, что составляло прерогативу светской власти. Благодаря этому церковь была лишена доминирующей роли в формировании общественного мнения и в сфере создания культурно-идеологических ценностей, именно в тех областях, где прежде ее влияние было особенно велико.

Обретение Россией статуса европейской державы сопровождалось динамичными и целеустремленными мерами, которые Петр I предпринимал в деле просвещения нации.[2] Конечным следствием этого процесса явилось качественное обновление русской культуры, важная роль в системе которой принадлежала литературе. В разбуженной реформами великого преобразователя огромной стране литература на протяжении XVIII столетия являлась едва ли не основным проводником идеологических и культурных нововведений.

В. Г. Белинский в свое время высказал глубокую мысль о том, что новая русская поэзия при своем начале развивалась двумя параллельными руслами, слившимися в XIX в. в творчестве А. С. Пушкина. У истоков этого процесса, по мнению Белинского, стояли Кантемир и Ломоносов. Если в творчестве Ломоносова литература обнаружила «стремление к идеалу», осознавая себя «оракулом жизни высшей», трибуной утверждения позитивных начал обновленной государственности, то в сатирах Кантемира она обнаружила «стремление к жизни действительной».[3] Предметом поэзии Кантемира было также отстаивание завещанных Петром I идеалов обновления России. Но он решал эту задачу как сатирик, обращаясь к насущным потребностям реального бытия человека и апеллируя к сознанию своих современников.

Новое входило в жизнь не без борьбы; инерция косной приверженности старине давала себя знать. Однако довольно скоро обнаружилась опасность и другой край-

ности — бездумного подражательства иноземному и слепого увлечения европейской модой. Вот почему становление качественно новой, светской по своему пафосу и европейской по формам литературы начинается в России с обличительного искусства сатиры, и первыми плодами в этом жанре явились сатиры А. Д. Кантемира. На это также обращал внимание Белинский: «Если взять в соображение хаотическое состояние, в котором находилось тогда русское общество, эту борьбу умирающей старины с возникающим новым, то нельзя не признать в поэзии Кантемира явления жизненного и органического, и ничего нет естественнее, как явление сатирика в таком обществе».[4]

По мере того как формы европейской культуры становились неотъемлемой частью духовных запросов образованного русского общества, значение сатирического искусства не только не уменьшалось, но приобретало новые стимулы для своего дальнейшего расцвета. Вступление России в семью европейских наций произошло в тот исторический момент, когда в Европе начали распространяться идеи Просвещения. Комплекс идей, обосновывающих необходимость преобразования мира на началах разумного порядка и социальной справедливости, не просто усваивался образованными русскими людьми, писателями, художниками, но становился определяющим в решении ими практических задач культурного строительства, пронизывая и пафос их художественного творчества. Отсюда проистекала особая нетерпимость со стороны передовых деятелей русской культуры XVIII в. к многочисленным фактам социальной несправедливости, административным злоупотреблениям, жестокости, насилию и другим порокам крепостнической системы. В России на протяжении XVIII в. крепостное право составляло основу социально-экономического хозяйствования, подавляющая часть населения страны оставалась юридически бесправной. И именно просветительская идеология составила мировоззренческую основу обличительного пафоса произведений русских сатириков. Таким образом, жизненность и особая актуальность сатиры в литературе XVIII в. объясняются во многом тем обстоятельством, что Россия восприняла идеологию Просвещения, оставаясь в социально-экономическом отношении феодальной крепостнической страной.

Белинскому принадлежат прозорливые слова, что «...всякое отрицание, чтоб быть живым и поэтическим,

должно делаться во имя идеала.[5] Эти слова имеют прямое отношение к сатире, ибо сатира по самой своей сущности как искусство, обращенное к антиидеальной стороне эстетически осваиваемого мира, всегда есть выражение общественного самосознания.[6] Узловым моментом при анализе специфики сатирического искусства должен быть ответ на вопрос, кто является носителем этого самосознания. Уяснение данного вопроса имеет тем более важное значение, что с сатирой были связаны высшие достижения русской просветительской мысли XVIII в.

Говоря об исторических предпосылках распространения в России идеологии Просвещения, следует не упускать из виду то обстоятельство, что условия, породившие идеи Просвещения в Европе, и те факторы, которые стимулировали распространение их в России XVIII в., были качественно различны по своему социальному содержанию. Для страны, благодаря которой просветительские идеи приобрели общеевропейское значение, для Франции, формирование новой идеологии отражало коренное изменение в соотношении социальных сил, знаменуя собой грядущее наступление господства класса буржуазии. Развитие просветительства во Франции имело несколько этапов и включало в себя различные течения — от умеренной социально-политической доктрины Монтескье, выдвигавшего в качестве конечного идеала установление конституционной монархии, и до радикальных концепций Руссо, оправдывавших, по существу, революционный путь преобразования общества. Но в целом это было движение, утверждавшее интересы третьего сословия.

Деятельность французских просветителей в самых различных областях (в философии, в науке, в искусстве) объективно служила подготовкой того эпохального переворота в общественном сознании, результатом которого явилась Великая французская буржуазная революция 1789 г. Антифеодальная направленность пронизывала всю систему идей французских просветителей. Антиклерикализм, вера в человеческий разум, идея естественного равенства людей, утверждение внесословной ценности человеческой личности и права ее на свободное волеизъявление, наконец, наивная вера в возможность создания социально-гармоничного, регулируемого мудрыми, справедливыми законами миропорядка — таковы были основные принципы просветительской программы.

Своеобразие переживавшегося русским государством

исторического момента в свете реформаторской деятельности Петра I обусловило повышенную актуальность идей европейского Просвещения на русской почве. Светский характер духовных запросов, рационалистический подход к социально-политическим проблемам, вера в прогресс, в воспитывающую силу примера и как следствие — конечный оптимизм мировосприятия — все эти черты, свойственные просветительской идеологии, как нельзя лучше соответствовали тем задачам, которые были поставлены перед русской культурой в результате петровских реформ. Но не следует забывать, что движущей силой социальных преобразований в эту эпоху явилась центральная власть, русский абсолютизм, опиравшийся на широкие слои среднего служилого дворянства.

Провозглашенная Петром программа обновления России и широкого государственного строительства способствовала пробуждению инициативы правящего сословия. Вот почему носителями передового, демократического по своей сущности мировоззрения в русских условиях стали в большинстве дворяне. В разбуженной реформами огромной стране именно лучшие представители привилегированного сословия выступили выразителями обновленного самосознания. Дворянство взяло на себя и функции идеологического лидера в процессе строительства новой культуры, что влекло за собой определенные последствия. Русские дворянские просветители никогда не утрачивали сознания своей принадлежности к правящему сословию. Многое из того, что в европейских условиях, отражая критику феодальных порядков, несло в себе демократический, революционизирующий смысл, приобретало на русской почве качественно иную идеологическую окраску. Так, например, признание идеи естественного равенства людей, служившее для мыслящих дворян России основанием критики бесчеловечного обращения помещиков с крепостными, становилось одновременно отправным пунктом тех требований, которые русские просветители предъявляли к основной массе русского дворянства. Просветительские идеи призваны были служить пробуждению в представителях правящего сословия чувства ответственности за свои действия. И Фонвизин и Новиков при всем своем критическом отношении к системе крепостнического угнетения и к отдельным методам правления Екатерины II никогда не переставали оставаться идеологами дворянского класса, что прекрасно по-

нимали современники. Свидетельства этому можно найти в той полемике, которая развернулась между журналами в 1769 г. Издатель журнала «Смесь», выступив на стороне Новикова и выражая ему свои симпатии, открыто подчеркивал социальную направленность критического пафоса новиковской сатиры: «Пусть Стозмей изо всей мочи надседаяся кричит, что вы обижаете целый корпус дворянства и что ваши ругательства скоро уймутся. Безразсудной Стозмей! разве думаешь ты, что все дворяне такие же, как ты, невежи? Нет, все знающие, благородные и беспристрастные дворяне не только чтобы досадывать, но еще и похваляют такие сатиры, которые, осмеивая порочных, возвышают добродетельных дворян».[7] В произведениях таких писателей, как Кантемир или Сумароков, идея «естественного равенства людей» становилась своеобразным стимулом для утверждения принципа сословно-иерархической структуры общества. Благородство дворянина должно состоять не в преимуществах рождения, а в благородных делах на пользу сограждан и всего отечества. Эта мысль составляла один из центральных пунктов обличительной программы, выдвигавшейся русскими сатириками XVIII в.

Искусством, наиболее органично воплотившим идеи обновленной русской государственности, стал воспринятый с Запада классицизм. На первых порах утверждение классицизма в литературе осложнялось воздействием барокко, но уже к середине XVIII в. это направление стало господствующим. В эстетическом аспекте распространение идей Просвещения в России не только не способствовало разрушению художественной системы классицизма, как это было во Франции, но, наоборот, составило его идеологическую базу. Именно дворянский характер русского просветительства объясняет особую популярность в искусстве классицизма идеи просвещенного абсолютизма. Свойственная классицизму иерархичность художественного мышления объясняет и известную локальность сатирических жанровых форм, особенно на первых этапах становления этого направления.

Говоря о предпосылках популярности сатиры в XVIII в. и генетических корнях ее структурного своеобразия, следует учитывать еще один фактор. Я имею в виду традиции сатирико-назидательной литературы и фольклорных памятников народной сатиры XVII в., охватывавшие собой широкую полосу явлений культурной и идеологической

жизни России этого сложного и полного противоречивых исканий периода. Основные достижения в этой области группируются вокруг двух параллельно развивавшихся социально разнонаправленных и противоположных по художественной специфике сатирических традиций. Это была прежде всего бытовавшая в городских слоях и среди грамотного крестьянства, распространявшаяся в рукописном виде демократическая сатира XVII в. Обязанная частично своим появлением проникновению на Русь малых форм развлекательной новеллистики — западных «смехотворных» повестей, фацеций и жарт,— демократическая сатира была в то же время тесно связана с традициями фольклора — анекдотов, народной сатирической сказки, шутовского скоморошества, оказав влияние и на театральный жанр интермедии. Известнейшими памятниками этой сатиры являются, например, «Служба кабаку», «Повесть о куре и лисице», «Повесть о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове», «Сказание о попе Савве» и др. Все эти произведения относятся к «смеховому миру» Древней Руси.[8] Для их содержания всегда характерны социальная злободневность, конкретность обличения и открытая антифеодальная направленность.

Образцы другой сатиры мы видим в серьезной, рассчитанной на высшие слои культурной элиты учительно-назидательной поэзии латинствующих гуманитариев, наиболее ярким представителем которой был Симеон Полоцкий. В его сборнике «Вертоград многоцветный» встречаются стихи сатирического содержания. Но обличение людских пороков в них носило абстрактно-морализирующий характер и не порывало с отстаиванием незыблемости существующего миропорядка и церковного вероучения. Конечной целью такая критика имела укрепление первого и соблюдение чистоты второго.

Влияние каждой из этих традиций сказывалось на становлении литературной сатиры XVIII в. Но если на ранних этапах, в частности в творчестве Кантемира, преобладало воздействие традиций барочной силлабической поэзии, то позднее решающим фактором в выработке новых форм обличительного искусства становится опора на традиции фольклорно-демократической сатиры. В соответствующих главах книги будут показаны пути усвоения этих традиций. Сейчас важно обозначить эстетический уровень, свойственный этой линии обличительного искусства.

Русская демократическая сатира XVII в., как и фольклорная, основывалась на принципиально иных представлениях о сущности и задачах сатирического обличения, нежели серьезная назидательная сатира классицизма. Это была сатира внелитературная, не подчинявшаяся никаким предписаниям и прямо противостоявшая господствовавшим идеологическим установкам своего времени. Это была сатира смеховая, травестировавшая и осмеивавшая все освященные авторитетами каноны. Орудием такой сатиры была пародия, и перед ее смехом не могли устоять ни догмы священного писания, ни торжественная ритуальность церковных обрядов, ни практика официального приказного судопроизводства. Вся система идеологических ценностей на ее официальном уровне оказывалась в этой сатире вывернутой наизнанку, будучи представлена как смешная нелепость.

Демократическая сатира XVII в. знаменовала своим появлением крушение многовекового господства клерикального в своей основе миропредставления, каким жила средневековая Русь. Поскольку весь комплекс идей этого миропредставления освящал собой практику феодальной политической системы государственности, то обличительный пафос сатиры в равной мере был направлен и против тех институтов общественной жизни феодальной Руси, в которых эта практика была закреплена. Пародийное травестирование канонически закрепленных форм церковно-назидательной литературы, жанров богослужения, форм и приемов ведения административных дел, как и жанров деловой и официальной письменности, отражало утрату доверия и уважения со стороны широких народных масс к нормам, регулировавшим практику социально-политических отношений, сложившуюся в феодальной Руси к XVII в. С этой точки зрения памятники русской сатиры допетровского времени, такие, например, как «Служба кабаку», или «Колязинская челобитная», или, наконец, «Повесть о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове», носили ярко выраженный общественно-политический характер.[9]

Эстетический эффект пародирования достигался как раз за счет того, что считавшиеся еще совсем недавно неприкосновенными атрибуты господствующей идеологии обретали в пародии новую функцию. Доведенные до гротеска, примененные к ситуациям, немыслимым в их реальном бытовании, они вызывали только смех. И подобное

высмеивание авторитарной догматичности средневекового мышления было возможно потому, что все эти формы богослужения, культовой обрядности, приказного волокитства и неправедного судейства были достаточно хорошо знакомы людям допетровской Руси. Узнавая знакомые черты в перевернутом, травестированном и потому вызывающем естественный смех виде, простой русский человек XVII в. утверждал по существу таким образом духовное раскрепощение от норм средневековой идеологии.

Сатиры Кантемира, преемственно связанные с идеологической атмосферой второй половины XVII в., в то же время подчеркнуто противостояли традиции низовой демократической сатиры допетровской Руси. Специфика метода обличения кантемировской сатиры была далека от использования в ней принципов пародирования, ибо определяющим началом для пафоса творчества Кантемира было утверждение идей общегосударственного значения. Конструктивную основу его метода составляла установка на публицистичность. Поэтому так незначительна была степень проникновения смехового начала в сатиры Кантемира. Элементы комизма ограничиваются у него наличием иронического подтекста, заключенного в авторских репликах. В основе же своего содержания сатира Кантемира оставалась серьезной, и элемент пародийного травестирования был ей принципиально чужд.

Этот пример, кстати, помогает понять известную уникальность кантемировских сочинений в общем контексте обличительного искусства XVIII в. В дальнейшем развитии сатиры, как мы увидим, значение демократических традиций и с ними смехового пародийного элемента будет неуклонно возрастать. И именно сочетание публицистики с гротесковой пародийностью окажется наиболее плодотворным принципом в утверждении просветительских идеалов средствами сатиры.

Насыщенность художественной жизни XVIII в.— эпохи целенаправленных исканий на пути выработки новых форм национальной культуры — определила необычайное богатство видов сатирической литературы. Новизна отдельных жанров на фоне демократической сатиры предшествующего столетия резко бросается в глаза. Теперь преобладающее значение приобретают виды литературной сатиры, создаваемой писателями-профессионалами. Именно в XVIII в. закладываются основы традиции национального бурлеска, вырабатываются устойчивые жанры сти-

хотворной сатиры в рамках распространения эстетических установок классицизма. Таковы жанр сатирического стихотворного послания, эпиграмма, сатирическая басня, сатирическая эпитафия, пародийные стансово-песенные формы. Одновременно расширяется круг возможностей прозаической сатиры за счет появления целого комплекса новых, неизвестных ранее в России форм сатирической публицистики, а главное благодаря внедрению в литературный обиход практики периодических журнальных изданий. Создание собственных традиций журнальной периодики явилось мощнейшим стимулом для развития сатиры как органа независимого общественного мнения.

Богатство форм русской сатиры XVIII в. свидетельствовало прежде всего о необычайной насыщенности тонуса историко-культурной жизни, о динамизме протекавших в эту эпоху процессов литературного развития. Образно говоря, в традициях, которые усваивала русская сатирическая литература XVIII в., объединилось наследие сразу нескольких эпох. Традиции античной сатиры уживаются в ней с традициями сатиры века Просвещения, а сатирическое наследие немецкого гуманизма XVI в. воспринимается в одном ряду с сатирой французского классицизма XVII в.

Всем сказанным объясняются и принятые в монографии принципы анализа материала. В основу анализа положен жанровый принцип систематизации сатиры. Тот факт, что зарождение и функционирование русской сатиры XVIII в. протекало в условиях господства художественного метода классицизма, придает особое значение жанровому аспекту бытия сатиры. Прослеживая поступательное развитие обличительной литературы XVIII в. в системной соотнесенности жанровых форм, воплощавших разные стороны ее содержательных возможностей, мы видим, как на разных этапах эволюции литературы в соответствии с изменяющимися потребностями социальной жизни на передний план выступают разные сатирические жанры. В результате смены отдельных форм наблюдается неуклонное обогащение обличительной действенности сатиры, которому сопутствует расширение ее общественного статуса.

Для эпохи классицизма, например, с сатирой отождествлялся жанр стихотворного послания со своим строго оформленным структурным обликом. В основе канона лежали традиции сатиры Буало, и первым, кто начал

вводить этот канон на русской почве, был Кантемир. Но в то время, когда с сатирами выступил Кантемир, условия для восприятия классицизма как оформившегося литературного направления в России еще не созрели. Когда же благодаря творческим усилиям целого поколения русских авторов литература к середине столетия обрела собственные образцы ведущих жанров классицизма, обнаружилось, что стихотворная сатира в чистоте завещанного искусством Буало жанрового канона утратила свою эстетическую актуальность. Вот почему приоритет в выполнении обличительных функций очень скоро переходит к другим формам, например к басне. По сравнению со стихотворным сатирическим посланием басня демонстрирует гораздо большую приспособленность для воплощения критического пафоса в силу своей демократической ориентации. Именно в XVIII в. закладываются основы высочайших художественных завоеваний в этом жанре, достигнутых в начале XIX в. Крыловым.

Дальнейшая демократизация литературного сознания приводит к повышению социальной активности сатиры, и это будет связано с расцветом журнальной сатирической прозы.

Обличительное искусство журнальной периодики 1769—1772 гг. будет отмечено необычайным многообразием используемых жанровых форм сатиры. В журналах на новой основе оживут богатейшие традиции демократической сатиры XVII в.

Проследить расширение общественного статуса и действенности различных форм сатирического искусства на протяжении XVIII в. и составляет одну из главных задач данной монографии. Этой задаче подчинена и ее композиция.

Книга состоит из пяти глав, Введения и Заключения. Каждая глава посвящена анализу одного сатирического жанра или группы родственных жанров, рассматриваемых в ходе их исторического бытования на протяжении столетия и с учетом той роли, которую они играли в общем литературном развитии. Последовательность глав определяется степенью актуальности отдельных жанровых форм на разных этапах историко-литературного процесса XVIII в., отражая своеобразную поступательность формирования собственных сатирических традиций в каждом жанре.

В заключение нашего предварительного обзора коснемся

еще одного аспекта исследования интересующего нас предмета.

В работах многих поколений литературных критиков и историков литературы сатира XVIII в. традиционно рассматривалась как своеобразная почва, подготовлявшая созревание предпосылок будущего реализма. В ней видели настойчивое тяготение литературы к связи с «живой действительностью», к интересам общественной жизни и насущным потребностям реального бытия человека.

В условиях борьбы за реалистическое искусство обращает на себя внимание повышенный интерес к сатире XVIII в. со стороны В. Г. Белинского и позднее Н. А. Добролюбова. Выделяя из всей предшествующей литературы область сатиры, революционно-демократическая критика видела в ней прямое доказательство правоты своего тезиса о высокой ответственности литературы в деле осмысления царящих в обществе несправедливостей, хотя и подчеркивала известную ограниченность возможностей сатиры XVIII в. в выполнении этой функции. Ограниченность эта объяснялась общей незрелостью художественной мысли эпохи. Не случайно для Белинского художественное значение, например, сатир Кантемира исчерпывалось публицистической злободневностью заключенных в них критических насмешек. «Этот человек не был поэтом,— писал критик,— непосредственный художественный талант не был его уделом. Его поэзия — поэзия ума, здравого смысла и благородного сердца. Кантемир в своих стихах — не поэт, а публицист, пишущий о нравах энергически и остроумно. Насмешка и ирония — вот в чем заключается талант Кантемира».[10] В другом месте Белинский говорит о Кантемире как о поэте, «писавшем варварским языком и силлабическим стихосложением».[11]

Не менее скептически оценивает Белинский и художественные достоинства сатирической музы Сумарокова, подчеркивая ее «тупость и аляповатость». Значение сатиры XVIII в. он усматривает главным образом в создании определенного морального климата по отношению к царившим на протяжении столетия общественным недостаткам и административным злоупотреблениям. Так, по мнению Белинского, критические нападки сумароковской сатиры если и «не исправляли нравов, зато поддерживали в обществе сознание, что порок есть все-таки порок, хотя

бы он был и неизбежным злом. Следовательно, благодаря, может быть, заслуге одной только литературы, у нас зло не смело называться добром, а лихоимство и казнокрадство не титуловалось благонамеренностью».[12]

Критически высказывался о достоинствах сатиры XVIII в. и Н. А. Добролюбов, хотя именно эта область литературного наследия данной эпохи его более всего интересовала. Написанная им статья «Русская сатира в век Екатерины» представляла собой обстоятельное и всестороннее исследование вопроса с привлечением документальных материалов и всех возможных литературных источников. В статье Добролюбов практически полемизировал с А. Н. Афанасьевым, автором книги «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов» (М., 1859). Как уже отмечал в свое время П. Н. Берков, в исследовании Афанасьева картина состояния сатирической журналистики XVIII в. представала в явно препарированном с либеральных позиций виде.[13] Выступая против этой книги, Добролюбов пользовался случаем обнажить перед лицом общественности опасность либерального прекраснодушия. Этим объясняются и его резкие оценки недостатков русской сатиры XVIII в. Так, говоря в начале статьи об особенностях литературной сатиры, Добролюбов замечал: «...литература наша началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире — и между тем все-таки не сделалась еще существенным элементом народной жизни, не составляет серьезной необходимости для общества...».[14] После довольно скептической оценки вклада Кантемира в литературу критик приходил к неутешительному обобщению: «С Кантемира так и пошло на целое столетие: никогда почти не добирались сатирики до главного, существенного зла, не разражались грозным обличением против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия. Характер обличений был частный, мелкий, поверхностный. И вышло то, что сатира наша, хотя, повидимому, и говорила о деле, но, в сущности, постоянно оставалась пустым звуком».[15] В этой оценке, конечно, не все справедливо. А главное, она неисторична. Для Добролюбова, в поле зрения которого находилась в основном журналистика 1760—1770-х гг., оставались неизвестными многие факты, связанные с обстоятельствами литературной полемики тех лет, как уже показал П. Н. Берков.[16] Кроме того, предъявляя к сатире XVIII в. требова-

ния, вытекавшие из задач революционно-демократической критики второй половины XIX в., Добролюбов практически игнорировал специфику эстетического сознания XVIII в., требуя от литературы той эпохи решения таких вопросов, которые перед ней и не могли стоять.

В советское время исследование русской литературы, и в том числе сатиры, XVIII столетия поднялось на качественно новую ступень. Прежде всего теперь литературоведческая наука располагает профессионально подготовленными, отвечающими уровню современных научных требований, изданиями основного корпуса текстов всех наиболее крупных писателей-сатириков XVIII в. и авторов, примыкавших к сатирическому направлению. Имеются академические издания сочинений В. В. Капниста и А. Н. Радищева, полное двухтомное собрание сохранившихся сочинений Д. И. Фонвизина. Кроме того, в серии «Библиотека поэта» с ее достаточно высоким уровнем текстологической подготовки изданий вышли в свет сочинения А. Д. Кантемира, И. И. Хемницера, В. И. Майкова, А. П. Сумарокова, И. И. Дмитриева, Я. Б. Княжнина, того же В. В. Капниста. В этой же серии были подготовлены тематические сборники «Поэты-сатирики XVIII — начала XIX в.» (Л., 1959; издание осуществила Г. В. Ермакова-Битнер) и «Русская басня XVIII—XIX вв.» (Л., 1975; издание осуществлено Н. Л. Степановым при участии В. П. Степанова). Наконец, в распоряжении исследователей имеется прекрасно подготовленное П. Н. Берковым академическое издание текстов всех сатирических журналов Н. И. Новикова (М.; Л., 1951).

Все это обеспечивает возможности для углубленного и всестороннего анализа сатирического наследия XVIII в., хотя нужно признать, что в целом оно изучается еще пока неравномерно. До сих пор основное внимание исследователей привлекали такие сатирики, как Д. И. Фонвизин, Н. И. Новиков, творчеству которых посвящены монографии Г. П. Макогоненко, К. В. Пигарева, Л. А. Дербова, а также работы П. Н. Беркова, Л. И. Кулаковой, С. Рассадина о Фонвизине. Очень содержательные, хотя и не всегда бесспорные в своих отдельных выводах книги о творчестве Д. И. Фонвизина и Н. И. Новикова появились в последнее время за рубежом. Это монографии французских славистов — А. Стричека «Просвещение в России. Денис Фонвизин» и А. Монnье «Николай Новиков: оппозиционный публицист царствования Екатерины II».[17] Большое

значение для изучения сатиры XVIII в., и особенно Новикова, имеют капитальные исследования истории русской журналистики этого столетия, подготовленные П. Н. Берковым и А. В. Западовым. Я не могу, естественно, касаться сейчас огромного множества статей, посвященных различным аспектам истории сатиры XVIII в. Ценность таких статей неоспорима, ибо содержащиеся в них наблюдения и выводы относительно частного характера позволяют дополнить общую картину научного анализа широких проблем и являются необходимым подспорьем любого масштабного исследования. Принципиальные находки и выводы, содержащиеся в подобных статьях, по возможности все мною учтены.

В то же время необходимо признать отсутствие в нашем литературоведении работ о сатире обобщающего характера. Последним серьезным трудом подобного рода можно назвать монографию А. А. Жук «Сатира натуральной школы» (Саратов, 1979), но она рассматривает явления, относящиеся к XIX в. В области изучения сатиры XVIII в. таких монографий нет. Нет, к сожалению, и крупных работ, в которых бы анализировались жанровые аспекты эволюции русской сатиры XVIII в. Здесь большую оперативность проявили немецкие слависты, последовательно и с успехом изучающие жанры русской литературы XVIII в. Среди вышедших в ФРГ книг о литературных жанрах русского классицизма и сентиментализма две посвящены сатирическим жанрам. Это монографии Х. Шредер «Русская стихотворная сатира в XVIII столетии» и К. Кунтце «Очерки по истории русской сатирической комедии типов 1750—1772 гг.».[18] Основное внимание в них уделяется вопросу поэтики жанров и связи их с западноевропейскими литературными традициями.

В настоящей монографии систематизация исследуемого материала подчинена раскрытию специфики жанров русской сатиры XVIII в. Общая картина развития сатиры вырастает на пересечении эволюции различных ее жанровых форм.

На базе многочисленных конкретных исследований творчества сатириков XVIII в. анализ жанровых форм сатиры позволяет, на наш взгляд, восполнить имеющиеся пробелы в области ее изучения. Кроме того, подобный метод способствует раскрытию динамики историко-литературного процесса XVIII столетия в целом. Предлагаемая монография призвана наметить некоторые контуры

решения проблемы эволюции сатиры этой эпохи, хотя автор, конечно, сознает, что выполнение задачи в полном объеме остается еще делом будущего.

Пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность всем членам группы по изучению русской литературы XVIII века Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Их ценные советы и замечания помогли в работе над книгой.

[1] Процесс изменения политического положения России раскрыт в статье: *Никифоров Л. А.* Россия в системе европейских держав в первой четверти XVIII века.— В кн.: Россия в период реформ Петра I. М., 1973, с. 9—39.

[2] Анализ этого процесса см.: *Грот Я.* Петр Великий как просветитель России. СПб., 1872, 56 с. (Сб. Отд. рус. яз. и словесн. имп. Акад. наук, т. X, № 3).

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1956, т. 10, с. 289.

[4] Там же, т. 7, с. 118—119.

[5] Там же, т. 10, с. 294.

[6] Свое понимание сущности сатирического искусства я выразил в статье «Об эстетической функции сатиры» (Русская литература, 1976, № 1, с. 76—92).

[7] Смесь, СПб, 1769, с. 155.

[8] Анализ этой традиции древнерусской культуры см. в кн.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984, 295 с.

[9] О классовом характере протеста, заключенного в памятниках демократической сатиры XVII в., достаточно полно сказано в статье: *Адрианова-Перетц В. П.* У истоков русской сатиры.— В кн.: Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977, с. 107—142.

[10] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 626—627.

[11] Там же, т. 7, с. 118.

[12] Там же, т.8, с. 615.

[13] См.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952, с. 162—163.

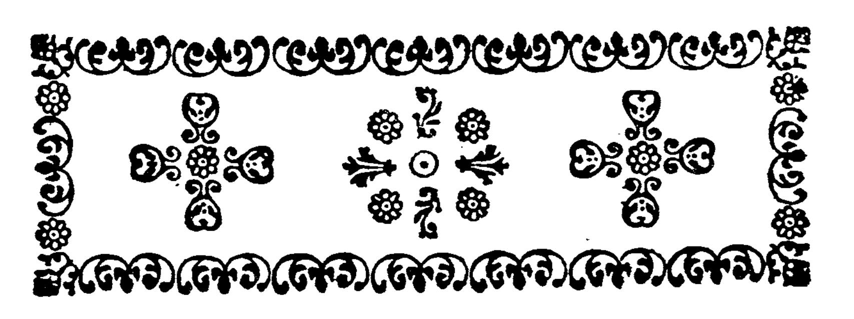
[14] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9-ти томах. М.; Л., 1962, т. 5, с. 314.

[15] Там же, с. 315.

[16] *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 164—165.

[17] *Strycek L.* La Russie des lumiéres. Denis Fonvizine. Paris, 1976; *Monnier A.* Nicolas Novikov: un publiciste frondeur sous Cathérine II. Paris, 1981 (Bibliotheque russe, t. 59).

[18] *Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln, 1962; *Kuntze K.* Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typen-Komödie. 1750—1772. Frankfurt am Main, 1971 (На данную книгу мною написана рецензия. См.: Русская литература, 1974, № 4, с. 197—202).



Глава I

ТЕОРИЯ САТИРЫ В XVIII ВЕКЕ

Прежде чем обращаться к анализу жанровых форм русской сатиры XVIII в., естественно обозначить уровень теоретического осмысления проблем сатиры в данную эпоху. Чем была сатира в глазах людей XVIII в.? Какой смысл они вкладывали в это понятие и в чем видели специфику ее структурных и изобразительных свойств? В большинстве случаев обсуждение этих вопросов оказывалось неразрывно связанным с решением практических задач, стоявших перед русской литературой, и в роли теоретиков сатиры выступали чаще всего сами авторы-сатирики. Они использовали для обсуждения самые различные поводы, не связывая себя условиями формы и традиций критических сочинений, тем более что сама литературная критика, как и теория, находилась в XVIII в., особенно в первой половине столетия, еще в зачаточном состоянии.

У истоков теоретической разработки вопросов литературы в XVIII в. стоят «школьные поэтики», содержавшие наставления ученикам духовных академий и семинарий по овладению опытом литературного творчества. Проблемы сатиры затрагивались в них в узкожанровом смысле на уровне ориентации учащихся в различных родах поэзии. Опираясь на авторитеты античных авторов, создатели «поэтик» относили к сатире только особый род стихотворений обличительного содержания, квалифицируя этот жанр в общем контексте задач, решаемых поэзией:

«поэты прививают добродетели душе, искореняют пороки и делают людей, раз они избавлены от вожделений, достойными всяческого почета и хвалы... даже сатиры их и нападки, т. е. более резкий и горький род лекарства, окутанные вымыслом и стихом, словно медом и нектаром, становятся приемлемыми».[1] Так характеризует сатиру в трактате «De arte poetica» («О поэтическом искусстве», 1705) Феофан Прокопович. Более полно определяет он признаки сатирического жанра в главе I третьей книги трактата. Подчеркнув поэтическую природу сатиры («пишется она гекзаметром»), Феофан Прокопович главное внимание уделяет функциональной, содержательной стороне природы жанра: «сатира должна быть язвительной и остроумной, бичуя человеческие пороки. ...Однако, бичуя порочные нравы и стараясь их исправить, сатира должна остерегаться, как бы скорее не причинить вреда и не раздражить души, вместо того чтобы исцелить».[2] Смягчение едкости сатирических нападок шутками, развлекательными рассказами должно придать сочинению «поэтическую сладость». Примечательно, что уже в «поэтиках» формулируется рекомендация не касаться личности: «Лиц поименно не следует затрагивать, но применять вымышленные от себя, лучше всего греческие имена, обозначающие какой-либо порок, или же их можно брать из Марциала, Горация и Ювенала».[3] В русских условиях этот вопрос приобретет особую актуальность в середине XVIII в.

Обстоятельства, сопутствовавшие появлению новых форм литературной сатиры в России в первой половине XVIII в., помогают понять своеобразную прагматичность в подходе к истолкованию целей и специфики сатирического искусства. Центральное место в характеристике сатиры по-прежнему отводится выполнению ею воспитательных функций. Сатира осознается как искусство в первую очередь назидательно-морализирующее. С таким подходом мы сталкиваемся у А. Д. Кантемира.

В подготовленном к изданию незадолго до смерти полном списке сочинений Кантемир предварял тексты сатир «Предисловием», в котором предельно сжато и ясно определил свое понимание жанра стихотворной сатиры: «Сатиру назвать можно таким сочинением, которое, забавным слогом осмеивая злонравие, старается исправлять нравы человеческие. Потому она в намерении своем со всяким другим нравоучительным сочинением сходна; но

слог ее, будучи прост и веселый, читается охотнее».[4] Признавая нравоучительность в качестве главной задачи сатиры, Кантемир особо подчеркивает необходимость сочетать выполнение ею этой «учительной» функции с «забавной», «веселой» простотой слога. Последнее требование объясняется двумя причинами. Простота слога более соответствует предмету сатиры, обращенной всегда к изображению человеческих пороков и недостатков, проявляющихся обычно на уровне удовлетворения страстей обыденного, а то и низменного свойства. Что касается «забавности» слога, то она должна, по мнению Кантемира, обеспечить самый верный путь исправления злонравия, представляя порок на всеобщее обозрение в смешном виде, ибо, как замечает сатирик, «мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся».[5] Правда, связанный узами традиций серьезной публицистической сатиры классицизма, Кантемир был далек от пародийно-травестирующей и в этом смысле от подлинно смеховой сатиры, бытовавшей в простонародно-демократических слоях городского населения России XVII — начала XVIII в. Но это вопрос, затрагивающий практическую сторону деятельности Кантемира-сатирика. В теоретическом плане природа сатиры рассматривалась им в тесной связи с установкой на смеховой эффект.

Принципиальные взгляды на проблему задач и функции сатиры высказаны Кантемиром в его IV сатире «К музе своей. Об опасности сатирических сочинений». Как отмечает сам автор в «Изъяснениях» к первой редакции этой сатиры, образцом для нее послужили сочинения Буало, в частности его VII сатира (“A Muse”), и I сатира Ювенала. Оттуда заимствованы центральные мотивы произведения и способ разработки темы.

Сатира начинается с обращения автора к Музе. Автор сомневается, нужно ли посвящать себя этому роду литературы, ведь искренность и правдивость сатирических обличений приносят одни неприятности. Носители пороков всегда найдут оправдание своим поступкам, но никогда не простят обличителю насмешек. Люди не любят правду, и горек удел тех, кто ей привержен.

Если б правдой все идти, таскаться с сумою.
Таков обычай...[6]—

подводит грустный итог своим наблюдениям Кантемир.

Сатирическое искусство он рассматривает в широком контексте разных видов поэзии, перечисляя поочередно другие жанры в качестве возможных объектов приложения сил сочинителя — похвальные стихи (оды), элегии, эклоги, любовные песни. Но в каждом случае находятся причины, мешающие ему избрать какой-либо из названных жанров. Решающий довод — признание субъективной склонности именно к искусству сатирического описания нравов. Только в сатире обретает автор источник творческого вдохновения. Дважды развивает этот мотив Кантемир, заключая свою мысль перефразированными стихами Горация:

Ин, каков бы ни был рок, смелою рукою
Злой нрав станем мы пятнать везде неостудно. [7]

В аргументации Кантемира раскрывается его творческое кредо как писателя. За внешней отсылкой к субъективно-психологическому фактору стоит более глубокое основание видеть призвание автора в сочинении сатир. Только в сатирическом роде литература, по мнению Кантемира, обретает возможности выполнения своей главной функции, а именно исправления нравов людей. Этот тезис звучит в финальных стихах сатиры:

Беззлобны — беззлобные наши стихи взлюбят,
И охотно станут честь, надеясь, что сгубят,
Может быть, иль уменьшат злые людей нравы.
Сколько тем придастся им и пользы и славы. [8]

Кантемир вновь подчеркнет свою мысль, комментируя данные стихи в приложенных к тексту сатиры «Примечаниях»: «Злонравным одним стихи мои будут противны, а добронравные и благоразумные люди возлюбят их, надеяся, что те стихи опровергнут или, по меньшей мере, убавят число злонравий в народе, и подлинно то одно есть намерение сатир».[9]

В рассмотренной сатире Кантемира пока еще мимоходом звучит тезис, позднее составивший предмет ожесточенных споров о границах и принципах сатирического обличения. Мы имеем в виду тезис о недопустимости сатиры на личности. Кантемир как бы вскользь замечает:

Знаю, что правду пишу и имен не значу,
Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу. [10]

Более развернуто эта мысль будет заявлена в VIII сатире «На бесстыдную нахальчивость», где автор излагает свои творческие принципы:

Во всем между тем смотрю, не чрезчур ли смело,
Не досадна ли кому речь, что с пера сплыла,
Стрегучись, чтоб, хуля злы нравы, не открыла
Злонравного ясная чрезмеру примета.[11]

Эта сатира была итоговым произведением. Мы увидим ниже, сохранял ли на практике Кантемир верность заявленному тезису. Но то, что он находил нужным подчеркивать объективный, не направленный на личности характер своих обличений, может свидетельствовать о достаточно высоком уровне литературного самосознания, достигнутом в творчестве сатирика.

Новым этапом в понимании прерогатив сатирического искусства можно считать перенесение на русскую почву концепции жанровой регламентации, содержавшейся в трактате теоретика французского классицизма Н. Буало «Поэтическое искусство» (“L’art poétique”, 1674). Это было сделано А. П. Сумароковым. Кантемир писал сатиры в то время, когда условия для органичного восприятия в России эстетической доктрины классицизма фактически еще не созрели. Взгляды Кантемира на сатиру в сущности сформировались под воздействием Буало. Однако они не могли оказать решающего влияния на теоретическую мысль XVIII в. хотя бы потому, что, написанные силлабическими стихами, сатиры Кантемира вплоть до 1762 г. оставались в рукописных списках и формально были выключены из историко-литературного контекста этого времени. Практическое перенесение идей Буало — теоретика сатиры классицизма на русскую почву следует связывать с именем А. П. Сумарокова. В его «Епистоле II. О стихотворстве» (СПб., 1748) было дано четкое определение жанра стихотворной сатиры, изложение ее целей и специфики предмета:

В сатирах должны мы пороки охуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться.
И чтобы в страстные сердца она втекла,
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла.[12]

Сам Сумароков не воспринимал себя продолжателем традиции Кантемира, тем не менее в трактовке задач сатиры и в понимании особой ответственности поэта-сатирика перед обществом оба автора в сущности стоят на одних позициях. Это можно видеть из содержания одной из сатир Сумарокова — «Пиит и друг ево», посвященной

той же проблеме, которая лежит в основе IV сатиры Кантемира. Внутреннему разговору автора со своей музой здесь противостоит диалог Пиита с Другом, но вопросы, которые они обсуждают, по сути одни и те же. Друг советует Поэту перестать писать сатиры, указывая на неприятности, какие ему могут доставить высмеиваемые им носители пороков:

Лжец вымыслом тебя в народе обесславит,
Судья соперника неправедно оправит,
Озлобясь, межевщик полполя отрядит,
А лавошник не даст товару на кредит. [13]

Вспомним горестные признания кантемировского сатирика:

...начто вступать со всем светом в ссору?
Зимой дров никто не даст, ни льду в летню пору.

Но для Пиита служение «истинне» остается незыблемым нравственным законом. И в этом он черпает силы, отстаивая свои убеждения:

Когда я истинну народу возвещу
И несколько людей сатирой просвещу,
Как люди честные, мою зря миру службу,
Против бездельников ко мне умножат дружбу:
Невежество меня ничем не возмутит,
И русская меня Паллада защитит;
Немалая статья ее бессмертной славы,
Чтоб были чищены ее народа нравы. [14]

Показательна ссылка сатирика на поддержку со стороны монархини. Эта вера в концепцию просвещенного абсолютизма, кстати характерная и для Кантемира, всегда отличала идеологическую позицию лидера русского классицизма; она помогает понять известную оптимистическую тональность критических высказываний Сумарокова в его ранних сатирах. Печать оптимизма и непреклонной веры в свою правоту лежит и на теоретических постулатах, формулирующих цели сатирического искусства в его трудах, и на конечных выводах указанного сочинения:

Доколе дряхлостью иль смертью не увяну,
Против пороков я писать не перестану. [15]

В итоге позиция Сумарокова оказывается тождественной позиции Кантемира. Даже в деталях, например в малозначащей как будто ремарке о том, что ремесло сати-

рика есть прямой путь к нищете (она звучит в совете Друга остеречься злобы и козней подьячих,— «Или, сатирствуя, ты по миру ходи»), даже в этом Сумароков по-своему повторяет Кантемира.

Какого-то цельного труда, где бы были обобщены взгляды на сатиру, Сумароков не оставил. Но по размаху того, что им было создано в области сатиры, в XVIII в. с Сумароковым трудно кого-нибудь сравнить. И это помогает понять своеобразие его позиции как теоретика сатиры.

Говоря о Сумарокове-сатирике, следует подчеркнуть, что для него вопросы критики недостатков никогда не были отвлеченным делом. Поэтому свое понимание целей и сущности сатиры он выражает всюду, где возможно, в самых разных жанрах и по самым разным поводам. Он пишет притчу «Лисица и терновной куст», рассказывающую о том, как привыкшая «машейничать» Лиса, которая «науку воровства всю знает наизусть», безуспешно пытается полакомиться ягодами терновника, накалываясь лапой на его колючки. Лисица обвиняет терновник в злобном нраве, на что тот отвечает:

...бранись, как ты изволишь,
Не я тебя колю, сама себя ты колешь.

И автор завершает притчу обращением к читателю, формулируя метафорически свое понимание сущности сатиры:

Читатель! знаешь ли к чему мой слова?
Каков терновной куст, Сатира такова.[16]

Сходным образом поступает Сумароков и в притче «Арап», являющейся развернутым иносказанием. Это тоже притча о сатире, но в центре ее стоит вопрос о возможностях сатиры в исправлении людских пороков. Проблема притчи обозначена уже в зачине:

Чье сердце злобно,
Того ничем исправить неудобно.
Нравоучением его не претворю.
Злодей, сатиру чтя, злодействие сугубит,
Дурная бабища ведь зеркала не любит.

И так же критика несмысленным певцам
Толико нравится, как волк овцам.[17]

И далее автор рассказывает, как некий искусный банщик безуспешно пытался отмыть добела черного арапа. Мораль

притчи представала своеобразным теоретическим выводом, облеченным вновь в форму метафорического уподобления:

Сатира, критика во всем подобна бане;
Когда кто вымаран, того в ней льзя омыть.
Кто черен родился, тому вовек так быть.
В злодее чести нет, ни разума в чурбане.[18]

Подобных примеров в творческом наследии Сумарокова можно найти еще немало. Важно подчеркнуть, что для него самого практика и теория всегда были неразрывно слиты, и это касалось не только вопросов сатиры.

То новое качество, которое было привнесено Сумароковым в понимание целей и задач сатиры, связано с превращением ее в орудие литературной борьбы. Именно Сумароков первый в XVIII в. стал обращаться к сатире в целях отстаивания собственных творческих позиций путем сатирического высмеивания литературных противников. Средства, используемые им для этого, были многообразны. Он пародирует произведения Ломоносова, В. Петрова, Тредиаковского, выводит последнего в карикатурном виде в своих комедиях, аллегорически осмеивает поэтических соперников в жанре басни. Таким образом, сатира классицизма, ограниченная рамками стихотворного послания, перерастает в особую, достаточно широко понимаемую памфлетную сатиру публицистического характера. И этот процесс не мог не отразиться на теории сатиры.

Показательна реакция В. К. Тредиаковского в ноябре 1748 г. на присланные к нему на апробацию «епистолы» Сумарокова, в которых содержались язвительные намеки на своего литературного противника. Он отказался апробировать представленные ему «епистолы», видя в них «злосные сатиры», и переслал сочинение Сумарокова на отзыв Ломоносову. В отзыве последнего не отрицается наличие в «епистолах» сатирических стихов. Но, поскольку «критика некоторых худых писцов» дается «без их наименований», т. е. не содержит указаний на личности, Ломоносов допускает возможность сохранения беспокоивших Тредиаковского стихов при публикации: «...понеже таковые стихи, касающиеся до исправления словесных наук, не взирая на такие сатиричества, у всех политических народов позволяются, и в Российском народе Сатиры князя Антиоха Дмитриевича Кантемира с общею

апробациею приняты, хотя в них все страсти всякого чина людей самым острым сатирическим жалом проницаются».[19]

Существенным моментом в отзыве Ломоносова является признание Кантемира создателем национальной традиции в этом новом роде искусства. Хотя произведения сатирика еще не были напечатаны, слова Ломоносова дают представление о популярности Кантемира и несомненном признании его заслуг перед русской литературой.

Для Тредиаковского же критические нападки Сумарокова по-прежнему представлялись незаконным использованием сатирических приемов в целях оскорбления его чести. В известном «Письме к приятелю» (1750), содержавшем детальный критический разбор сочинений своего литературного противника, говоря о комедии Сумарокова «Тресотиниус», направленной против него, Тредиаковский прямо отождествляет памфлетную сатиру с пасквилем, отрицая правомочность последнего. По его мнению, комедия «сочинена только для того, чтоб ей быть не язвительною токмо, но и почитай убийственною чести сатирою, или лучше, новым, но точным пасквилем, чего, впрочем, на театре во всем свете не бывает; ибо комедия делается для исправления нравов в целом обществе, а не для убиения чести в некотором человеке».[20] В этих полных горечи словах Тредиаковского не содержится ясного определения того, что он понимает под «сатирою». Но различие между «пасквилем» как сочинением, порочащим достоинство личности, и «сатирой», долженствовавшей обличать общественные пороки, к этому времени в литературном сознании уже укрепилось.

Сам Сумароков в практике использования сатиры как средства борьбы с литературными противниками следовал примеру Буало. Французский автор нередко превращал свои сатиры в орудие литературной критики, едко и зло высмеивая в них бездарных поэтов, Шаплена (автора «Девственницы»), Прадона, Котена, прециозного Ж. де Скюдери, драматурга, автора напыщенных трагедий Кино и др. В кратком теоретическом «Рассуждении о сатире» ("Discours sur la satire", 1668), написанном в прозе, Буало обосновывал право указывать в сатирах имена обличаемых им бездарных авторов, ссылаясь на авторитеты античных сатириков Персия, Ювенала, Марциала и других.

В условиях России XVIII в. выпады Сумарокова и обвинения Тредиаковского свидетельствовали о необычайной интенсивности процессов становления нового литературного сознания. Как показал П. Н. Берков в книге «Ломоносов и литературная полемика его времени» (Л., 1936), сатира сплошь и рядом использовалась как аргумент в решении творческих разногласий. Практически в полемических протестах Тредиаковского против подмены сатиры «пасквилем», против допустимости памфлетных обличительных нападок на личности формировался более широкий вгляд на сатиру, закладывались предпосылки будущих споров о ее границах и возможностях.

Теоретическое осмысление этих перемен наступает несколько позднее, с того момента, когда начал выходить журнал «Трудолюбивая пчела» (1759), единоличным издателем которого был неутомимый А. Сумароков. Журнал Сумарокова был первым литературным частным журналом. До него периодические издания преследовали информативно-пропагандистские цели, осуществляясь за счет государственных средств силами в основном сотрудников Академии наук. Именно в академических изданиях 1750-х гг. встречаются первые научные публикации материалов, посвященных вопросам теории литературы и искусства, в том числе и обсуждению вопросов теории и практики сатиры.

Исследователи уже обращали внимание на опубликованный в журнале «Ежемесячные сочинения» (1758, март, июнь) отрывок из «Нравоучительных рассуждений» Л. Гольберга «О правильном употреблении хвалы и хуления».[21] В этой небольшой статье чисто теоретического характера ставился вопрос о сущности сатиры и допустимых границах сатирических обличений. Автор делит сатиру на «дозволенную» и «недозволенную» и категорически выступает против сатиры на конкретных лиц: «Все сатиры, касающиеся собственно до некоторых персон, достойны наказания, и неприлично оные составлять никому, и наипаче философу. Напротив того, общая сатира не токмо дозволена, но и полезна. Ибо оная простирается более до пороков, нежели до самых людей, и тем исправляет оные без обиды».[22] Как уже справедливо замечала Л. И. Кулакова, в этой переводной статье по-своему была предвосхищена позиция Екатерины II, утверждавшей позднее на страницах «Всякой всячины» идею незлобивой, «человеколюбивой» сатиры.[23]

Рассмотренный подход к истолкованию задач сатирического искусства отражал общую охранительную направленность академического издания, что видно и из других опубликованных там материалов. Однако воспринятый из зарубежных источников подобный взгляд на сатиру получает широкое распространение. Он встречается и на страницах других журналов тех лет. Так, в выходившем в стенах Сухопутного шляхетского корпуса групповом издании «Праздное время в пользу употребленное», в его январском номере за 1760 г. была опубликована статья «О хвале и хуле» (с. 15—26), являвшаяся вольным переводом того же самого отрывка из «рассуждений» Гольберга. Моралистические рассуждения о разнице между «ласкательством» (лестью) и сатирой служат поводом для рассмотрения различий между «позволительной» и «непозволительной», злой сатирой, «касающейся до некоторых особ», с явным осуждением последней.

Более обстоятельное и уже непосредственное освещение в сущности того же вопроса содержится в статье, помещенной в апрельском номере журнала за тот же год: «Письмо о позволении сатир» (с. 208—218). Статья являлась переводом теоретического рассуждения известного немецкого сатирика XVIII в. Г. В. Рабенера «Послание о позволительности сатиры» („Sendschreiben von der Zuläßigkeit der Satire").

На русский язык это сочинение Рабенера переводилось еще дважды. Первоначально в составе сборника «Готлиба Вильгельма Рабенера Сатиры. Ч.1». (СПб., 1764) статья была переведена Я. И. Трусовым под названием «О невозбранном сатир сочинении». Позднее в «Собрании сочинений» Г. В. Рабенера (ч. 1, М., 1792, с. 328—342) она была опубликована под названием «Посыльная грамота о позволительном писании сатир». Рабенер придал своему рассуждению эпистолярную форму, построив его как ответ на вопрос вымышленного корреспондента: «Почитает ли он сатиры положительными и что при сочинении оных особливо соблюдать должно?» Такой прием обсуждения различных проблем был довольно распространен в европейской просветительской литературе, в частности в английских нравоучительных журналах начала XVIII в. Ответ четко и недвусмысленно подчеркивал нравоучительную функцию сатиры: «Наставление должно быть всегда главным намерением сатиры... Делая пороки смешными, уязвляем мы людей в самое чувствительное место»,

вызывая этим «омерзение к тем привычкам, кои делают их смешными у людей разумных».[24] Три главных порока, искажающих человеческую природу, должны быть, по мнению автора, основными объектами сатиры — «честолюбие, сребролюбие и сластолюбие».

Что касается методов сатирического обличения, то наиболее важным Рабенер считает наглядность назидательного примера. Не поучение, а скрытый под личиной абстрактного иносказания живой показ пагубности порока составляет силу сатиры. Это как раз тот принцип обличения недостатков, который был свойствен жанру басни. Именно на этот жанр как на самое действенное средство в достижении сатирой ее назидательных целей и указывает Рабенер при аргументации своей мысли: «Если б я Гарпаксу сказал: — Как тебе не стыдно сребролюбцу, что стараешься приобресть лишь мучительными попечениями толь неправедными руками под стена(ния) бедных и убогих... что Вы думаете, какое бы действие произвела речь сия на Гарпакса? Если я стану говорить далее: — Подумай, Гарпакс, что ты делаешь. Скупость есть начало всему злу, и те, кои желают быть богатыми, впадают в искушение и сети... Он бы только позевал, и в сем бы состоялась вся польза моего учения. Расскажи же ему басню о больной собаке, которая при смерти своей только тем и беспокоилась и мучилась, что не смогла сглодать спрятанных ею костей прежде своей смерти... Расскажи ему, говорю, сию басню, что же из этого произойдет? Гарпакс постыдится и почувствует, по крайней мере, внутреннее обличение, что страсть его безумна».[25] Как видим, басня, по мнению Рабенера, способна достигнуть того, чего не достигает ни одно абстрактное нравоучение, сколь бы полезным и правильным оно ни было.

Приведенный отрывок примечателен еще и в том отношении, что он демонстрирует явный отход от узко жанрового понимания границ возможностей сатиры, свойственного эстетике французского классицизма. Известно, что Буало не включал басню в предложенную им в теоретическом трактате «Поэтическое искусство» классификацию литературных жанров. Для него понятие сатиры всегда ассоциировалось только с формой стихотворного послания инвективного содержания, каким оно сложилось в наследии римских сатириков Горация и Ювенала и какое он сам канонизировал в собственных сатирах. Рабенер в «Письме о позволении сатир» рассматривает

жанровую природу сатиры значительно шире. Он не только видит в басне равноправную форму сатирической литературы, но и считает ее наиболее действенным средством лечения людей от пороков. Появление этой статьи в русском журнале показывает, что в истолковании художественной природы сатиры теоретическая мысль в России XVIII в. не ограничивалась постулатами классицизма. Практическим подтверждением усвоения подобных взглядов на функции сатиры будет, как мы увидим, басенное творчество того же Сумарокова.

В определении границ допустимости сатирического обличения конкретных носителей пороков Рабенер занимает двойственную позицию. С одной стороны, он выступает противником личностной сатиры. Он пишет: «Обыкновенное правило есть сие, сатира должна хулить порок, а не лица». Но, с другой стороны, тут же следовало рассуждение, оправдывающее избрание определенного прототипа-носителя порока — для более наглядного его осмеяния: «...не почитаю я достойным наказания тех, кои при сочинении сатиры мысли свои на некоторое лицо обращают. Мысли, изъяснения и все сочинения бывают гораздо живее, имея пред собою подлинник. Они не хулят тогда лицо, но порок, который оно имеет».[26] Характерно, что в том же номере журнала издатели поместили «Ответ на прежнее письмо», автор которого полностью присоединялся к идеям статьи Рабенера относительно важности живого конкретного изображения обличаемого в сатире порока.

В требованиях к сатирическому искусству Г. В. Рабенер по-своему развивал идеи датского писателя Л. Гольберга, следуя в русле той широкой традиции осмысления задач сатиры, которая в европейских литературах существовала еще в XVII в., но особенно утвердилась после феноменального успеха английских нравоучительных изданий Р. Стиля и Д. Аддисона, предвосхищавших просветительскую прозу XVIII столетия. На сходных позициях в оценке задач обличительного искусства стоял и теоретик немецкого классицизма И.-Х. Готшед, видевший источник сатиры в «любви к добродетели» и в «отвращении к господствующим порокам». Говоря в своем «Критическом опыте поэтического искусства» о границах допустимости сатиры, он также резко ополчается против личностной сатиры, продиктованной чувством личной злобы и ненависти. «Не заслуживает имени сатирического поэта,— пишет

он,— тот, кто нападает на кого-либо из побуждений зависти или мести».[27] Труды Готшеда, несомненно, находились в поле зрения русских авторов XVIII в., особенно на раннем этапе утверждения в литературе норм классицистической эстетики.

Таким образом, на примере рассмотренных журнальных публикаций ясно прослеживается происходившее в русской литературе на протяжении 1750—1760-х гг. активное освоение еще одной линии традиций европейской сатирической литературы. Новыми источниками, питавшими русскую теоретическую мысль XVIII в. в области сатиры, стали идеи Л. Гольберга, Г. В. Рабенера, а также нравоучительные журналы Р. Стиля и Д. Аддисона «Зритель» ("The Spectator"), «Болтун» ("The Tatler") и «Опекун» ("The Guardian"). Составляя раннюю ступень европейского Просвещения, эти идеи проникали в Россию на первых порах в основном через посредничество французских и немецких переводов журналов ("Le Mentor modern", "Le Spectateur", "Der Mahler der Sitten" и др.).

Но очень скоро обсуждение проблем сатиры с позиций, заданных нравоучительными английскими журналами, получает собственные стимулы.

Показательным примером в этом отношении является роман Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» в четырех частях (СПб., 1766). Бывший явным подражанием «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, несмотря на свой компилятивный характер, в русских условиях в отдельных главах он приобретал откровенно публицистическую окраску. На страницах романа Эмин обсуждает злободневные проблемы современной общественной жизни — вопросы правильного воспитания, вопрос о положении женщины, о сущности любви, о вреде роскоши, о положении в России купеческого сословия и т. д. Отдельные письма Эрнеста и его корреспондентов можно рассматривать как своеобразные трактаты. Затрагивается в романе и вопрос о функции сатирического искусства. В IV части романа Ипполит, друг Эрнеста, в одном из писем (№ 16) к Эрнесту упрекает его в излишней горячности при отстаивании истины, что приносит ему неприятности. Убеждая друга быть терпимее к людям, Ипполит, по существу, переходит к рассуждениям о путях исправления людей, т. е. прямо подходит к вопросу о прерогативах сатиры: «Пороков хвалить не можно, но полезно об оных рассуждать с таким человеколюбием, как рассуждал Сократ,

ежели не хочешь преступить права естества и человечности... по справедливости добродетельное сердце, наполненное человеколюбием, должно больше сожалеть о пороках, нежели оные гонить и ненавидеть».[28] Так рассуждает Ипполит.

В ответе Эрнеста подобный взгляд на осуждение пороков подвергается уничтожающей критике: «О Ипполит! видно, что ныне добродетель толь редка, что ее люди ужасаются, так что должно оную в другом представлять виде... Теперь свет испорчен, и надобно ему, по твоему мнению, угождать».[29] И через страницу следует резкая инвектива против «человеколюбивого осуждения пороков»: «Я довольно надивиться не могу, отчего в ученых людях такое кривое явилось мнение, что должно писать противу пороков, а не противу людей; они, видно, не взяли себе в пример правосудия, которое вешает вора, а не воровство, наказывает мздоимцев, а не взятки; ибо оные в себе не только не виноваты, но, состоя из золота и серебра, суть полезные вещи обществу; а виновен тот, кто беззаконно оными пользуется».[30] В этих рассуждениях Эрнеста, несомненно выражавших точку зрения самого Эмина, предвосхищается позиция Н. И. Новикова, которую тот будет отстаивать в своем «Трутне» в ходе полемики с императрицей.

Обсуждение теоретических проблем сатиры на страницах журнальной периодики и в повествовательной прозе, конечно, не отменяло тех взглядов на сатирическое искусство, которые были усвоены в процессе утверждения в России эстетической доктрины классицизма. Происходила, скорее, их корректировка. Но в самом понимании общественного назначения сатиры намечается явственный сдвиг. Перенесение центра тяжести в истолковании морального аспекта сатирических обличений на проблему допустимости личностной сатиры вносило известные коррективы и в отношение к традициям сатиры, унаследованным ранее от Буало. Это наиболее рельефно проявилось в журналах, издававшихся при Московском университете группой М. М. Хераскова.

Понимание задач сатиры на страницах журналов «Полезное увеселение» (1760—1762), «Свободные часы» (1763), «Доброе намерение» (1764) свидетельствует об отступлении от тех позиций, какие в данных вопросах занимали Кантемир и Сумароков. Программным в этом отношении можно считать опубликованное в «Полезном

увеселении» послание лидера группы, самого Хераскова, «К сатирической музе». Композиционно и по содержанию это стихотворение соотносится с рассмотренной выше IV сатирой Кантемира «К музе. Об опасности сатирических сочинений», а частично и с сатирой Сумарокова «Пиит и друг». Все они восходят к одному источнику, к VII сатире Буало. Во всех авторы решают для себя одну проблему — надо ли писать сатиры? И, отвечая на данный вопрос, каждый обосновывает свое собственное понимание задач сатирического искусства.

Мы могли видеть, как решался этот вопрос у Кантемира и Сумарокова. Позиция Хераскова становится ясной с первых же стихов его послания:

Оставь и не лишай меня, о Муза! лиры,
Не принуждай меня писать еще сатиры.
Не столько быстр мой дух, не столько остр мой слог,
Чтоб я пороки гнать иль им смеяться мог. [31]

Не чувствуя себя вправе равняться с такими наставниками людей, как Буало, Плавт, Диоген, автор вынужден отказаться от занятия сатирой ввиду бесполезности этого ремесла. Он перечисляет пороки — традиционные объекты сатириков — и тут же выдвигает по каждому пункту доводы, оправдывающие в глазах носителей пороков их страсти. Какой сатирик сможет заставить лицемера отказаться от его мнимой набожности? И не является ли благом для некоторых людей грабительство ростовщиков? Ведь они дают уроки тем, кто транжирит деньги или живет не по средствам. Так доказывается бесполезность сатиры. Итоговый вывод закономерен:

Не лучше ли велишь молчанье мне блюсти,
У нас пороков нет, ищи в других, прости. [32]

Пафосом утверждения ненужности сатиры проникнуто и стихотворение Хераскова «О клеветнике». Инвектива против клеветников содержит в себе одновременно отрицание необходимости обличения пороков. Целенаправленной критике недостатков противопоставляется здесь проповедь нравственного самоусовершенствования:

Так лучше ж всех при их ты слабостях оставь,
Порок приметишь в ком, в нем сам себя исправь,
И не мути людей нещастливым ты веком,
Без лжи и клеветы будь честным человеком — [33]

восклицает Херасков в финале стихотворения. Так обличение пороков объективно приравнивается к клевете. В сущности аналогичное отношение к сатире заключено и в стихотворении А. А. Ржевского «Притча о сатире», помещенном также в журнале «Полезное увеселение» (ч. II). В аллегорической притче объясняется происхождение двух разновидностей сатиры. Когда в древние времена «истина» была изгнана людьми, отдавшими себя во власть порока, муза послала в защиту истине «сатиру». Но порок нашел спасенье, породив новый вид злоречивой сатиры, истоком которой является зависть. И Ржевский недвусмысленно предостерегает авторов от опасности оказаться во власти сатиры второго рода. Под такой сатирой подразумевался «пасквиль», нередко в глазах херасковцев отождествлявшийся с «памфлетом».

В нашем литературоведении имели место попытки преувеличить значение сатирического материала, представленного на страницах журналов, издававшихся херасковцами.[34] Того, что в московских журналах начала 1760-х гг. печатались сатирические сочинения, никто не отрицает. Но, раскрывая общее отношение херасковцев к сатире, приходится признать справедливость наблюдений Л. И. Кулаковой. В аллегорическом очерке «Путешествие разума», замечает исследовательница, Херасков, солидаризируясь с Сумароковым в его критике «высокого парения» одического стиля Ломоносова, тут же ополчается и на сатиру, «которая первой» исключается из числа «детей Разума».[35] И в практическом отношении к критике социальных пороков Херасков расходится с Сумароковым:

Мы сами иногда на заключенье скоры:
Один подьячей крал, и все зовутся воры —[36]

замечает он в стихотворении «Письмо».

Подобное отношение к сатире не могло не сказаться на общей позиции издателей «Полезного увеселения». Не кто иной, как Херасков, после первого года выхода журнала приходит к заключению, что обличение пороков не достигает цели: «Вижу я беспристрастными глазами и со внутренним сожалением, что порок обличен мало. Скупой, видя зеркало презренной своей страсти, любуется и думает, что другого в нем видит; клеветник, читая о своем гнусном пороке, пищу из того имеет... гордой возносится и недостойным слуха своего почитает то, что сердце его укротить должно... словом, каждый порок черпает из

того другую злобу». И вывод, к которому приходит Херасков, полон пессимизма: «Пускай же гибнут пороки в своем неистовстве, пускай их злоба самих их терзает».[37]

Таким образом, сумароковское понимание сатиры как социально активной силы, направленной на борьбу с недостатками, сменяется у Хераскова фактическим отказом от нее. Место обличения занимают моральные увещевания. Публицистически заостренная, памфлетная сатира квалифицируется им как злословие, приравнивается к пасквилям завистливых клеветников. Не случайно, как отмечал еще Г. А. Гуковский, сама тема клеветничества, довольно распространенная в журналах кружка Хераскова, трактуется нередко с позиции критики обличительной литературы вообще. Показательный пример этого мы находим в журнале «Вечера» (1772), который издавался в Петербурге одновременно с «Живописцем» Н. И. Новикова. К этому времени уже обозначились расхождения в трактовке сатиры между Новиковым и Екатериной II после острой полемики «Трутня» со «Всякой всячиной» в 1769 г. Официальной линии, прокламировавшей преимущества гуманной «человеколюбивой» сатиры, противостояла позиция просветителя Новикова, отстаивавшего необходимость боевой, наступательной сатиры, способной обличать злоупотребления во внутриполитической жизни России, не останавливаясь перед прямым указанием конкретных их виновников. И на этом фоне журнал херасковцев «Вечера» демонстрирует подчеркнутую умеренность своей идеологической позиции. Нельзя сказать, чтобы на его страницах отсутствовали полностью сатирические материалы. Общая обстановка, порожденная полемикой 1769 г., не могла не сказаться на содержании этого журнала. Но в решении принципиальных вопросов, касающихся понимания целей и функции сатирического искусства, издатели «Вечеров» остались по существу почти на той же позиции, которую занимал сам Херасков в начале 1760-х гг.

Во второй части журнала была опубликована статья «О злословии». В статье речь идет о вреде острой литературной критики, однако за групповыми литературными спорами о методах критики вскрываются качественно разные принципы отношения к сатире вообще. Автор статьи занимает позиции, прямо противостоявшие позициям Новикова и его сторонников. Общие рассуждения

о зависти как источнике злословия сменяются раздраженными нападками на клеветников, как только он переходит к обсуждению вопросов, связанных с литературной критикой. В ней он видит сатиру на личности. Причем наиболее показательным примером подобной личностной сатиры неизвестный автор называет творчество Буало. Именно принципы классика французской сатиры XVII в. им категорически отвергаются: «*Боало язвил в своих сатирах Кинольта,* однако остроумные Боаловы сатиры не отняли у Кинольта славы; оба они остались бессмертны, с той только разницею, что *Боало почитается завистливым и злословным человеком,* а Кинольт добродетельным и любезным»[38] (курсив наш.—*Ю. С.*).

Такова была судьба традиции публицистической сатиры классицизма, а с ней и памфлетной сумароковской сатиры.

Вопрос о границах дозволенности сатирических осмеяний и прерогативах сатиры бурно обсуждался на страницах периодических изданий 1769 г.

В процессе определения независимых от патронажа «Всякой всячины» творческих позиций журнала Н. И. Новикова «Трутень» происходит стихийное формирование разных идеологических лагерей в стане журнальных издателей. Официальная линия в трактовке общественного места сатиры наиболее рельефно была представлена «Всякой всячиной». В союзе с нею оказался журнал Чулкова «И то и сё». На противоположном полюсе выступил «Трутень» Новикова. К нему примкнули «Смесь» и начавший выходить с июля 1769 г. журнал Ф. Эмина «Адская почта».

Повод для полемики дала сама «Всякая всячина». В майском листке (№ 52), отвечая одному из корреспондентов, издатели журнала поставили вопрос о возможностях исправления природы человека. «Снисхождение и человеколюбие» — вот что объявлялось истинным проявлением «любви к ближнему». Действия же тех, кто стремится исправлять пороки, осмеивая и критикуя их носителей, противоречат такой любви. И в помещенном вслед за этим ответом письме некоего Афиногена Перочинова предлагались правила, которыми следовало бы руководствоваться в вопросах критики людских недостатков: «1) Никогда не называть слабости пороком. 2) Хранить во всех случаях человеколюбие. 3) Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) Просить

бога, чтоб дал нам дух кротости и снисхождения». При таком понимании функции сатиры допустимость критики в литературе социальных пороков практически сводилась на нет.

Не довольствуясь изложенными правилами, «Всякая всячина» сочла нужным сопроводить письмо Перочинова следующим постскриптумом: «Я хочу завтра предложить пятое правило, а именно, чтобы впредь в том никому не рассуждать, чего кто не смыслит; и шестое, чтоб никому не думать, что он один весь свет может исправить».[39]

Примечателен приказной тон, в каком формулировались эти «дополнительные правила». А. В. Западов справедливо относил их принадлежность самой Екатерине II: «Этот тон она сразу усвоила в спорах с непокорными литераторами и именно так заговорила позже с Фонвизиным, отвечая в „Собеседнике" на его Вопросы, обращенные к автору „Былей и небылиц", т. е. к Екатерине II».[40]

До сих пор Екатерина II не встречала активного противодействия той линии, которую она стремилась проводить на страницах руководимого ею журнала. Но на этот раз позиция, занятая «Всякой всячиной», вызвала ответную реакцию. Первым выступил «Трутень». В листе V журнала от 26 мая было помещено письмо на имя издателя «Трутня» от некоего Правдулюбова. В письме преподанные екатерининским журналом правила подвергались резкой критике: «Многие слабой совести люди никогда не упоминают имя порока, не прибавив к оному человеколюбия. Они говорят, что слабости человекам обыкновенны и что должно оные прикрывать человеколюбием; ... но таких людей человеколюбие приличнее назвать пороколюбием:.. Любить деньги есть также слабость; почему слабому человеку простительно брать взятки и набогащаться грабежами. Пьянствовать также слабость или еще привычка; однако пьяному можно жену и детей прибить до полусмерти и подраться с верным своим другом. Словом сказать, я как в слабости, так и в пороке не вижу ни добра, ни различия».[41]

Автором этого письма был Н. И. Новиков. В его лице Екатерина II, пожалуй, впервые столкнулась со столь решительным и, главное, публично заявленным противодействием проводившимся в ее журнале идеологическим установкам. В номере 66 «Всякой всячины» императрица ответила «Трутню» в резких тонах. Называя критические замечания Правдулюбова «ругательствами», она инкрими-

нировала «корреспонденту» Новикова желания «истребить милосердие» и «за все да про все кнутом сечь». Претендовавшая на человеколюбие и терпимость издательница «Всякой всячины» не стеснялась при этом в выражениях.

Новикова не смутили выдвинутые против него обвинения. Он продолжал наносить чувствительные уколы «Всякой всячине», не щадя самолюбия ее издателей. О смелости, с какой Новиков парировал нападки руководимого императрицей журнала, можно судить по характеру ответа, помещенного в листе VIII «Трутня» от 16 июня: «Госпожа Всякая всячина на нас прогневалась и наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами. Но теперь вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писаний обстоятельно разуметь не может».[42]

Говоря о неумении «Всякой всячины» изъясняться по-русски, Новиков имел в виду прежде всего Екатерину II, недостаточное владение которой нормами русского литературного языка было общеизвестно. О том, что Новиков был хорошо осведомлен о высоком положении издательницы «Всякой всячины», можно судить по едва заметным, но достаточно едким намекам, сопровождавшим разбор ошибок в стиле его оппонента: «Госпожа Всякая всячина написала, что пятый лист Трутня уничтожает. И это как-то сказано не по-русски; уничтожить, то есть в ничто превратить, есть слово самовластью свойственное, а таким безделицам, как ее листки, никакая власть неприлична».[43]

Екатерине было явно не справиться с Новиковым. Вместо ожидаемого идеологического лидерства ей пришлось защищаться, отбиваясь от нападок остроумного и язвительного противника.

Свою концепцию незлобивой, человеколюбивой сатиры, которая так настойчиво прокламировалась на страницах «Всякой всячины», Екатерина II восприняла из журнала «Зритель» (“The Spectator”). Популярность журналов Стиля и Аддисона в Европе XVIII в. была огромной, в том числе и в России. Екатерина и в публицистических начинаниях хотела не выглядеть отсталой. Но в ее стремлении привить на русской почве традиции английской нравоучительной журналистики следует видеть и определенный политический смысл. После провала попыток выступить в роли законодательницы Екатерина II посте-

пенно начинает освобождаться от увлечений идеями французского Просвещения, отдавая предпочтение более умеренной доктрине английского просветительства времен Реставрации.

Переориентация на новую культурно-идеологическую традицию должна была, по ее мнению, способствовать консолидации общественного мнения нации вокруг проводимой ею политики. Вопрос о сатире не случайно выдвинулся на одно из первых мест в содержании ее журнала. Споры по этому вопросу велись и на страницах журналов Стиля и Аддисона. Там-то Екатерина II и нашла устраивавшее ее решение проблемы и попыталась применить его в России.

В условиях английской действительности периода после «славной» революции 1688 г. требования доброжелательной сатиры с подчеркнутым отказом от обличения конкретных лиц диктовались той ситуацией политического компромисса, в сохранении которого сатирики эпохи Реставрации видели свою главную цель. Но в условиях России проповедование такого понимания сатиры, учитывая, что оно исходило от печатного органа, руководимого самой императрицей, объективно служило целям ограничить возможности критики снизу действий верховной власти.

Последним отзвуком разгоревшейся полемики между журналами можно считать письмо Правдулюбова к издателю «Трутня», помещенное в XXV листе журнала от 13 октября. Здесь Новиков разъяснял свое понимание целей и границ сатиры, как бы подводя итог спору. «Я уверен,— обращается автор письма к издателю — что вы ненавистник пороков и порочных и что вы не следуете мнению утверждающих, что порочного на лицо критиковать не надлежит, но вообще порок, да и то издалека и слегка. Я не ведаю, какой они от таких дальных околичностей ожидают пользы».[44] Указав далее на тех порочных лиц, которые, имея дело с общей критикой, всегда «ищут причин удалить оную от себя», а нередко и «совращают на лицо другого», Правдулюбов подкрепляет свою мысль ссылками на практику драматургов: «...критика на лицо больше подействует, нежели как бы она писана на общий порок. Например, я много раз видел, что когда представляют на театре *Скупого*, тогда всякой почти скупой в театр смотреть ездит. Для чего же? для того, что он думает тогда о каком ни на есть другом скупяге, а себя, наверное,

тогда не вспомнит. Когда представляют *Лихоимца*, тогда кажется, что не все скупые на *Кащея* смотреть будут». [45] Эти рассуждения примечательны тем, что в них Новиков ссылается на факты из драматургической практики Сумарокова, который сплошь и рядом выводил в комедиях конкретные личности своих противников и недоброжелателей. Современники легко узнавали в центральном персонаже комедии «*Лихоимец*» — Кащее, зятя драматурга, А. И. Бутурлина, известного своей феноменальной скупостью и жестоким обращением с дворовыми. [46] Сатирик верит в целительную силу критики и в подтверждение своего вывода апеллирует к авторитету Мольера: «Меня никто не уверит,— продолжает Правдулюбов,— и в том, чтобы Мольеров *Гарпагон* писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянной по справедливости *Кащей* со временем будет общий подлинник всех лихоимцев». [47]

Сама возможность сопоставления Мольера с Сумароковым свидетельствовала о высокой степени литературного самосознания. В контексте подобной аргументации сатирик резюмировал: «Я утверждаю, что критика писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного». [48] Союзником Новикова в отстаивании права сатирика обличать не абстрактные пороки, а выводить перед читателями их носителей, выступил Ф. Эмин в своем журнале «Адская почта». В ноябрьском номере журнала он прямо заявлял: «Ругательства нигде не годятся, но прямо описывать пороки и называть вора вором, разбойника разбойником, кажется, что дело справедливое». [49]

После полемики 1769 г. вопрос об отношении к сатире переставал быть чисто литературным вопросом, но так или иначе оказывался связанным с определением идеологической позиции авторов. В ходе полемики Новикова с Екатериной II произошло размежевание литературных сил и оформилось достаточно мощное направление просветительски настроенных русских дворянских писателей. На первом этапе лидером русского просветительства выступил в своих журналах Новиков. Позднее ведущее место в развитии просветительской идеологии в России занял Фонвизин. Оба они являлись сатириками. Правда, как Новиков, так и Фонвизин на первое место в своем творчестве ставили задачи конкретной борьбы со злоупотреблениями

власти, коррупцией в судах, с невежеством и паразитизмом дворянства, т. е. с основными социальными пороками крепостнической России. Поэтому вопросы теории сатиры не имели для них самостоятельного значения, они затрагивались чаще всего попутно в ходе полемики или утверждения авторами своих позиций.

После 1772 г., с момента прекращения выхода новиковского «Живописца», увлечение журнальной сатирой на какой-то момент спадает. Правда, Новиков несколько раз переиздает материалы своих сатирических журналов 1769—1772 гг. Но в целом обсуждение острых злободневных вопросов средствами сатирического обличения перемещается в область драматургии. Как раз на 1772-й и последующие годы приходится вспышка внезапного повышения интереса к жанру сатирической комедии.

Фонвизин вновь попробует в 1783 г. начать полемику о задачах сатиры на страницах «Собеседника любителей российского слова», официального журнала, выходившего под негласным контролем Екатерины II. Она печатала в его номерах собственное сочинение под характерным названием «Были и небылицы». Это сочинение, напоминавшее своим названием первое журнальное детище императрицы — «Всякую всячину», наполнялось невинным, на первый взгляд, балагурством и плоскими шутками, призванными заменить сатиру. В части III «Собеседника» были помещены анонимные «Вопросы сочинителю Былей и Небылиц». Автором вопросов был Фонвизин. Отвечала ему сама императрица.

Фонвизин перенес на страницы нового журнала прием, уже использовавшийся в 1769 г. в издании самой же императрицы — «Всякой всячине». Затеянная Екатериной II игра в свободное обсуждение насущных проблем общественной жизни путем открытого опубликования в ее журнале «вопросов» от «неизвестного» корреспондента с помещаемыми тут же ответами «издателей» очень скоро повернулась против нее же самой. Посланные Фонвизиным в «Собеседник» «Вопросы» вновь должны были напомнить читателям о подлинном назначении сатиры. В этом и состоял замысел Фонвизина.

Ответы сатирику свидетельствовали о явном раздражении коронованного оппонента. Это была и не терпящая противоречия отповедь Фонвизину, и одновременно они выражали официальную точку зрения по поднятым проблемам. Не случайно Фонвизин счел нужным написать

своеобразное объяснение своего поступка в письме «К сочинителю Былей и Небылиц», опубликованном в V части журнала. В нем сатирик нашел оригинальное средство напомнить Екатерине о высоком гражданственном назначении сатиры. Заканчивая письмо, Фонвизин призвал «сочинителя» обратить свое умение живописать нравы на изобличение ябедничества и мздоимства, вывести эти пороки в живых портретах для возбуждения общего негодования к ним со стороны соотечественников. Императрица ответила на этот призыв уклончивой ссылкой на особый характер «Былей и небылиц» как на сочинение, в котором «все гнусности и отвращение влекущее не вмещаемо; из оных строго исключается все то, что не в улыбательном духе и не по вкусу Прародителя моего».[50] Таким образом, Екатерина II вновь недвусмысленно подтвердила приверженность к развлекательной, «беззлобной» сатире, далекой от постановки серьезных социальных проблем. В собственных сочинениях она следовала этой линии неукоснительно.

Последнее десятилетие XVIII в. отмечено своеобразным кризисом просветительской идеологии. После смерти Фонвизина, после репрессий, обрушившихся на идеологических лидеров оппозиционной части передового русского дворянства в лице Новикова и Радищева, возможности развития традиций просветительски окрашенной сатиры резко сужаются. Оппозиция была сломлена. Продолжателями дела Новикова выступили в новых условиях демократически настроенные писатели, группировавшиеся вокруг журналов «Зритель» (1792) и «Санктпетербургский Меркурий» (1793). Во главе их стоял И. А. Крылов, выпускавший ранее в течение года острый сатирический журнал «Почта духов» (1789). Объективно к этой группе писателей примыкал по своим творческим позициям Н. И. Страхов — автор пародийных сатирических изданий «Сатирический вестник» (1791), «Переписка моды» (1791) и «Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек... щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и проч.» (1791). Все самое ценное из созданного в области сатиры в 1790-е гг. так или иначе связано с творчеством этих писателей.

В новой изменившейся исторической ситуации критика недостатков социальной жизни России в тех формах и теми средствами сатиры, к которым прибегали Новиков и Фонвизин, становилась невозможной. Происходила не

просто смена поколений писателей-сатириков. Менялось понимание идеологических предпосылок самой критики. Просветительская основа русской сатиры в 1790-е гг. приобрела отчетливо выраженную, принципиально заявляемую демократическую окраску. И это находило свое выражение как в практике сатириков, так и в теоретическом истолковании отдельных аспектов сатирического искусства. Наиболее значительные достижения русской сатиры 1790-х гг. относятся к области пародии. Если раньше смеховая сатира по-своему дополняла серьезную публицистическую сатиру классицизма, не смешиваясь с ней, то теперь формы пародийной сатиры становятся преобладающими. Это можно наблюдать и в драматургии, и в журналистике. Достаточно сослаться на упомянутые издания Н. И. Страхова или рассмотреть сатирические произведения, опубликованные И. А. Крыловым в журналах «Зритель» и «Санктпетербургский Меркурий», чтобы в этом убедиться.

Специальных теоретических сочинений, где бы были выражены взгляды на сатиру, эти авторы не оставили. Как это бывало и в других случаях, отдельные реплики и высказывания о специфике обличительного искусства рассеяны в их произведениях. Особенно ценными и представляющими теоретический интерес являются размышления о действенности сатиры автора «Сатирического вестника» Н. И. Страхова. В конце III части своей «Карманной книжки...» Страхов поместил главу, резко выделяющуюся серьезным тоном на фоне остального содержания этого остро пародийного сочинения. Глава называлась «Заключение, которое могут и не читать, если кому недосуг». Автор по существу излагал здесь свою эстетическую программу, обосновывая принципы сатирического обличения, воплощенные в его произведениях. «Познание происхождения и свойств нынешнего образа жизни,— пишет Страхов,— занимало собой большую часть философов. Для исправления укоренившихся предрассудков нередко возглашали они на кафедре учености поразительнейшие истины. Но мода, которая даже успела простерть власть свою и до наук, от слога и писателей требовала приятности, легости и слов испорченных и приноровленных к языку большого света... Яснейшие истины ни мало не простерли лучей своих до омраченности тех людей, коим наипаче предуготовляли благодетельную свою помощь».[51]

На первый взгляд позиция Страхова в чем-то близка к пессимистическим заключениям Хераскова о бесполезности борьбы с предрассудками. Просветительская вера в действенность разумного убеждения как силы, способной исправлять людей, подвергается сомнению. Страхов признает неэффективность методов серьезной публицистики в ее борьбе с человеческими пороками. Но выводы, к которым он приходит, прямо противоположны скептическим сетованиям лидера московских поэтов. Страхов обосновывает преимущества иной, смеховой сатиры: «...в рассуждении исправления нравов гораздо более успела забавная сатира, посредством коей придается творению вместо глубокомыслия острота; вместо тонкого открытия причин сильное заключение, представляющее последствие... Острота в примечании человеческих пороков и глупостей, живые воображения, принаровчивость писания, сильные... и самые модные изображения дурачеств; шутливый и общественный (т. е. житейский,— *Ю. С.*) тон слога, представляя и самую философию одетою в модное платье и Аглинский картуз, чрез то соделывает ее любезною для большого света».[52]

Такова программа просветительски настроенного сатирика в новых исторических условиях. Продолжая традиции Новикова и Фонвизина, Страхов расширяет один из аспектов метода своих предшественников, превращая его при этом в ведущий принцип собственного метода обличения. [53] Таким аспектом у него является пародия, блестящие образцы которой содержатся в изданиях Страхова 1790-х гг.

Следует, правда, отметить, что к концу 1780-х — началу 1790-х гг., когда со своими сатирическими журналами в литературу помимо Страхова вступили Крылов и Клушин, ситуация существенно изменилась. Процесс демократизации литературного сознания приводит к изменению представлений о ценностной иерархии жанров. К этому времени несколько снижается влияние авторитета А. П. Сумарокова. Увеличивается значение прозаических жанров. К признанным авторитетам европейской просветительской мысли в лице Ш. Монтескье и Вольтера теперь подключаются имена авторов более молодого поколения французских просветителей. Значительно активизируется интерес к сочинениям Ж.-Ф. Мармонтеля и Л. С. Мерсье. В 1786 г. в Петербурге вышел перевод популярной книги Мерсье «Картина Парижа» (т. 1, СПб., 1786). Через три

года И. Рахманинов переводит и издает другое известное сочинение Мерсье «Мой спальный колпак» (СПб., 1789). Традиция нравоописательных эссе находит продолжение в сочинениях Мерсье. Его нравоописательные очерки являлись своеобразной хроникой парижской жизни, охватывая буквально все стороны быта и нравов французской столицы. Но для Мерсье наблюдения нравов никак не связывались с задачами критики общественных пороков. Он сознательно отстраняется от роли наставника и исправителя людских недостатков. В предисловии к циклу «Картина Парижа» автор, обращаясь к читателю, уведомляет, что он рассматривает себя только как «живописца нравов», не оставляя ничего «рассуждению философа». Поэтому он намеренно воздерживался от того, чтобы отождествлять свои задачи с сатирическими обличениями. Понимание прерогатив сатиры Мерсье выразил кратко и недвусмысленно, разделив по существу точку зрения, высказанную еще в начале XVIII в. английскими просветителями, издателями нравоучительных журналов Стилем и Аддисоном. Французский просветитель также настроен против сатиры, затрагивающей личность обличаемого: «Сатира, представляющая личность, всегда вредна, потому что она не исправляет, а только озлобляет, ожесточает и никогда на истинную стезю не приводит».[54] Подобная умеренная трактовка задач сатиры очень характерна для поколения французских просветителей, чье творчество развивается в обстановке усилившегося воздействия эстетических идей сентиментализма.

Новаторские опыты Мерсье оказали влияние на метод сатиры в журналах Н. И. Страхова и особенно на прозу И. А. Крылова.[55] Именно в контексте данной традиции становится понятна и отмеченная выше эволюция в отношении к сатире, какую мы наблюдаем в высказываниях Страхова.

Обсуждение вопросов о прерогативах сатиры не затихало на протяжении 1770 — 1780-х гг. Материалом при этом чаще всего служили переводные источники. Так, например, в журнале «Утренний свет» (1779, ч. VII) среди отрывков из перевода «Мыслей» (“Pensées”) Б. Паскаля, публиковавшихся под названием «Паскалевы мнения», была помещена главка «О сатире и поношении» (с. 209—213) с подборкой сентенций, выражавших взгляды на сатиру французского мыслителя XVII в. Издатели нашли

нужным выделить следующие высказывания: «Мы любим сатиру, однако не должна она нас язвить. Хотя какое сочинение достигло совершенства, однако мы его отвергаем, если изображения, представляемые во оном о пороках, сходствуют некоторым образом с нами».[56] Умеренность подобного взгляда на сатиру вполне соответствовала общей моралистической программе масонского издания, каким был «Утренний свет». Но важно учитывать, что актуализация мнений Паскаля на страницах масонского журнала в новой исторической ситуации тоже свидетельствовала об отходе от традиций воинствующей публицистичности сатиры классицизма.

Для уяснения той эволюции во взглядах на сатиру, которая наметилась к концу XVIII в., полезно вспомнить еще один пример из уже упоминавшегося нами «Сатирического вестника» Н. И. Страхова. В этом пародийном издании, где сатирическому осмеянию подвергаются буквально все стороны жизни дворянского общества, изредка проскальзывают материалы, освещающие, хотя и в отвлеченном виде, некоторые литературные веяния тех лет, комически высмеиваются модные новации в области театрального репертуара, и т. д. Например, в VII части журнала под рубрикой «Любопытные известия» было помещено пародийное «Извлечение из модной энциклопедии предписаний по нововыдуманному способу удобно, скоро и вовсе не учась, сочинять разного роду творения». Среди подборок этих пародийных рекомендаций вроде «способа сочинить роман» или «способа сочинить поэму в древнем вкусе» есть и правила, касающиеся сочинения сатир: «VI. Средство сочинить сатиру. Надлежит крепче озлобиться, выдумывать всякие злословия, собирать в одну бутыль все худые слухи; потом на всю сию смесь налить желчи и дать всему оному постоять на солнце столько времени, чтоб из того мог выйти самой крепкой и едкой спирт. После сего нюхают сей спирт толь сильно, что от того чувствительным образом помешивается разум и становится способным ко всякому изступлению, бешенству и опрометчивости. В таковом-то состоянии мозга многие с великой удачей и совершенством писывали едкие на неприятелей своих сатиры».[57]

Подобного рода рецепт сочинения сатир касается, конечно же, тех обличительных инвектив на конкретное лицо, какие в XVIII в. встречались сплошь и рядом и определялись как пасквили. Однако в контексте тех

споров о прерогативах сатиры, которые протекали в журналах конца 1760-х гг., подобная пародия на одержимость и неразборчивость воинствующих сатириков означала в известной степени отход от традиции острой памфлетности сатирической публицистики классицизма, непревзойденные образцы которой оставил во Франции Буало, а в России Сумароков. Учебные «поэтики» конца XVIII в. также сохраняют умеренно нравоучительный взгляд на сатиру.[58] «Поэзия сатирическая приятным и насмешливым образом исправляет человеческие пороки... В сатирах остерегаться должно, дабы вместо сатиры не написать пасквиль, и потому лучше описывать пороки в существительном, а не прилагательном имени, например пьянство, а не пьяного имярек, гордость вообще, а не гордого по имени»,— писал А. Д. Байбаков в «Правилах пиитических» (1785).

Примерно такого же отвлеченного плана была и анонимная статья «Разсуждение о том, сколько здравое суждение (Критика) споспешествует природным дарованиям и сколько осмеивание (Сатира) вредит оным», опубликованная в журнале «Беседующий гражданин» (1789, ч. I, с. 149—170). Пафос статьи составляла защита писателей от несправедливого поношения. Но не исключено, что появление статьи являлось косвенным ответом на инспирированную сверху и подогреваемую действиями самой императрицы кампанию нападок и насмешек в драматургии и прозе на русских масонов. Упоминание «дерзких Аристофанов, устремляющихся противу христианских Сократов» (с. 166), позволяет высказать подобное предположение.

Значительно более обстоятельной и непосредственно обращенной к обсуждению вопросов теории сатиры была статья «Влияние сатиры на нравы общества». Напечатанная в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1797, ч. XIII, с. 373—379) статья представляла собой типичный дидактический трактат, где в сжатой форме излагались принципы официально дозволенных границ обличительного искусства. Признавая популярность сатиры у читателей, автор тем не менее категорически выступает против сатиры на лица, особо подчеркивая недопустимость высмеивания людей, облеченных властью. «Сатира даже обращается тогда в преступление, когда представляет смешными действия, заслуживающие почтения, или поносит слабости, требующие снисхож-

дения; когда приводит лично в презрение членов или самих начальников общества, описывая качества их столь явственно, что всякий может указывать на них пальцем». [59] В последнем случае, как считает автор, нарушаются государственные законы, общественное спокойствие и безопасность, а сочинитель подобных сатир «должен быть наказан яко пасквилянт и хищник чужой чести».

Автор статьи подробно перечисляет те качества, которыми должен обладать сатирик. Главными среди них он называет честность, добродетельность. Знание жизни должно у него сочетаться с знанием человеческого сердца и с острой «замысловатостью и проницательностью ума». Такой человек не может быть вредным в государстве, но он «необходимый врач, пока люди будут иметь пороки». [60]

Внимательное ознакомление с позицией автора рассматриваемой статьи позволяет уловить в ней близость к эстетической программе лидеров русского сентиментализма. Так, в статье «Что нужно автору» (1793), опубликованной Карамзиным в альманахе «Аглая» за 1794 г. (часть I), писатель заявлял: «Говорят, что автору нужны таланты и знания, острый проницательный разум, живое воображение и прочее. Справедливо; но сего недовольно. Ему надобно и доброе нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей». [61] Требование сердечной искренности автора в передаче внутреннего мира своих героев вело к интимности художественной проблематики, к принципиальному отказу от затрагивания острых социальных вопросов. Наиболее отчетливо такая позиция заявлена в программном стихотворении Карамзина «Послание к Дмитриеву» (1794); подчеркнув, что «Зло под солнцем бесконечно, и люди будут люди вечно»,— Карамзин выдвигает альтернативу:

Когда не можем быть полезны,
Не можем пременить людей?
Оплакать бедных смертных долю
И мрачный свет предать на волю
Судьбы и рока: пусть они,
Сим миром правя искони,
И впредь творят, что им угодно!
А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров,
Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли,
И где без страха и надежды
Мы в мире жить с собой могли. [62]

Так декларируется традиционная для сентиментализма тема уединения на лоне природы, в сельской тишине, в стороне от треволнений мира. Разработка данной темы прямо связана с проповедью социальной пассивности и смирения:

Пусть громы небо потрясают,
Злодеи слабых угнетают,
Безумцы хвалят разум свой!
Мой друг, не мы тому виной.[63]

Ясно, что при такой позиции для активной наступательной сатиры попросту не оставалось места. В «Записках старого московского жителя» (1803), предваряя размышления об успехах просвещения нравов москвичей за прошедшие два века, Карамзин от лица умудренного опытом старика замечает, как на его глазах «красавицы подурнели, веселые женщины стали унылыми... многие умники обратились в глупцов, честные люди в бездельников, подлецы в гордецов, святоши в вольнодумцев и вольнодумцы в святош». Но наблюдения подобного рода не заслуживают, по мнению писателя, быть предметом авторского вдохновения: «...назовут Сатириком; а я никогда не любил сего имени, может быть, оттого, что оно всегда напоминает мне гнусную фигуру Сатира».[64] Лидер сентиментализма не скрывает своего скептического отношения к ремеслу сатирика. Не случайно поэтому вопросы сатиры вообще не затрагивались на страницах журналов, издававшихся Карамзиным, а сам он никогда к ней не обращался.

Мы видим, таким образом, что отношение к сатирическому искусству на протяжении XVIII столетия эволюционировало. В обстановке все нараставшего распространения в России просветительской идеологии роль сатиры как искусства, предназначенного для исправления нравов и критики отрицательных явлений общественной жизни, возрастала. Если на ранних этапах становления классицизма предпочтение отдавалось публицистическим формам сатиры, то по мере демократизации литературы все больше осознается значение формы пародийного, смехового обличения. Кризис просветительского движения вновь ослабил популярность сатиры.

Обсуждение вопросов теории сатиры было всегда самым непосредственным образом связано с общим состоянием литературной жизни страны и тех общественно-политических интересов, которые питали содержание

литературы. Смена писательских поколений, периодическое обновление эстетических норм литературы в свете происходивших идеологических сдвигов, наконец, восприятие новых веяний в европейской культурной жизни — все это отражалось на отношении к сатире. И не исключено, по-видимому, что отсутствие капитальных теоретических трудов, посвященных вопросам сатирического искусства в России XVIII в., объясняется необходимостью интенсивного практического освоения русскими писателями всех богатств мировой сатирической литературы, европейской в первую очередь, с ее традициями в разработке многообразных жанровых форм и приемов. В контексте задач, стоявших перед национальной литературой и, в частности, перед сатирой с ее оперативностью в критике злободневных недостатков общественной жизни и разнообразных социальных пороков, разработка вопросов теории сатиры отступала на второй план. Более существенными оказывались проблемы практической действенности сатиры, обогащения эстетических возможностей обличительного искусства. Анализ жанровых форм русской литературной сатиры XVIII в. и будет составлять содержание последующих глав книги.

[1] *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961, с. 344.
[2] Там же, с. 438.
[3] Там же, с. 439.
[4] *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 442. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
[5] Там же.
[6] Там же, с. 110.
[7] Там же, с. 114.
[8] Там же.
[9] Там же, с. 118.
[10] Там же, с. 110.
[11] Там же, с. 173—174.
[12] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957, с. 122. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
[13] Там же, с. 187.
[14] Там же, с. 187—188.
[15] Там же, с. 189.
[16] Там же, с. 210.
[17] Там же, с. 221.
[18] Там же, с. 222.
[19] Материалы для истории имп. Акад. наук. (1748—1749). СПб., 1897, т. 9, с. 555.
[20] Сб. материалов для истории имп. Акад. наук в XVIII веке. СПб., 1865, ч. 2, с. 437—438.
[21] См.: *Фрейдкина И. С.* К вопросу о сатире в журнале «Ежеме-

сячные сочинения» (1755—1764).— Учен. зап. Ленинабадского пед. ин-та. Язык, лит-ра, педагогика. 1957, вып. 4, с. 74—104. Исследовательница ошибочно приписывает авторство данной статьи переводчику Ивану Борисову.

[22] Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие (таким было другое название журнала «Ежемесячные сочинения»), СПб., 1758, июнь, с. 552.

[23] *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 98.

[24] Праздное время в пользу употребленное. СПб., ч. 1, с. 209.

[25] Там же, с. 210.

[26] Там же, с. 212, 214.

[27] Цит по кн.: *Gottsched J. C.* Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen ... Leipzig, 1737, S. 547.

[28] *Эмин Ф.* Письма Эрнеста и Доравры. СПб., 1766, ч. IV, с. 141, 143.

[29] Там же, с. 151, 152.

[30] Там же, с. 153—154.

[31] Полезное увеселение, 1760, ч. I, с. 91.

[32] Там же, с. 92.

[33] Там же, с. 110.

[34] См.: *Чернышева Т. П.* Сатирико-обличительные произведения в Московских университетских журналах 1760—1764 гг.— В кн.: Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М., 1973, с. 44—61.

[35] *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века, с 100.

[36] Полезное увеселение, 1760, ч. II, с. 195.

[37] Полезное увеселение, 1761, ч. III, с. 14, 16.

[38] Вечера, 1772, ч. I, с. 101.

[39] Всякая всячина, 1769, с. 142—143.

[40] *Западов А. В.* Русская журналистика XVIII века. М., 1964, с. 98.

[41] Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951, с. 58.

[42] Там же, с. 68.

[43] Там же, с. 69. Мы, естественно, останавливаемся на наиболее очевидных фактах полемики Новикова с Екатериной II, ибо вопрос этот не раз уже рассматривался в исследовательской литературе, например в книге П. Н. Беркова «История русской журналистики XVIII в.» (М.; Л., 1952, с. 167—173), в работе Г. П. Макогоненко «Николай Новиков и русское просвещение XVIII века» (М.; Л., 1951, с. 127—142) и др.

[44] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 137.

[45] Там же (выделено Новиковым,— *Ю. С.*).

[46] См. об этом подробнее в кн.: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1978, с. 86, 107.

[47] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 137.

[48] Там же, с. 138.

[49] Адская почта, СПб., 1769, с. 288.

[50] Собеседник любителей российского слова, 1783, ч. V, с. 152.

[51] *Страхов Н. И.* Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек... М., 1791, ч. III, с. 74—76.

[52] Там же, с. 76—78.

[53] О связи метода сатиры Страхова с традициями Новикова и Фонвизина см.: *Ротман И. Э.* Сатира Страхова.— В кн.: Вопросы русской и удмуртской литературы. Ижевск, 1967, вып. 1, с. 3—24.

[54] *Мерсье Л. С.* Картина Парижа. СПб., 1786, т. I, с. VI.

[55] Из последних работ, рассматривающих данный вопрос, укажем статью: *Кочеткова Н. Д.* Сатирическая проза Крылова.— В кн.: Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975, с. 53—112.

[56] Утренний свет, М., 1779, ч. VII, с. 210.

[57] Сатирический вестник... М., 1791, ч. VII, с. 70—71.

[58] *Аполлос [Байбаков А. Д.]*. Правила пиитические о стихотворении российском и латинском. 3-е изд. М., 1785, 175 с.

[59] Приятное и полезное препровождение времени, 1797, ч. XIII, с. 373.

[60] Там же, с. 374—375.

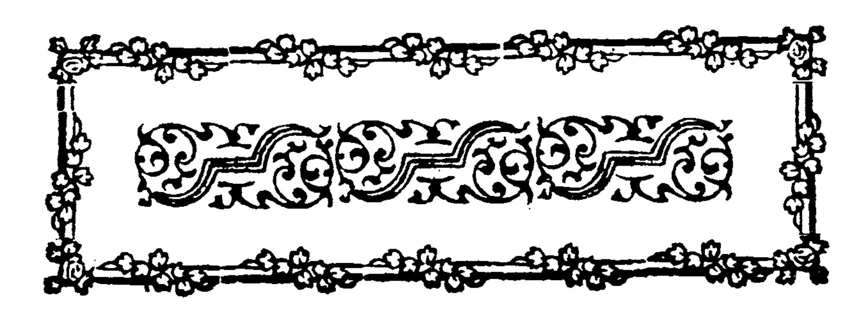
[61] *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 2, с. 120.

[62] Там же, с. 36.

[63] Там же.

[64] *Карамзин Н. М.* Сочинения. 3-е изд. М., 1820, т. 8 с. 162.





Глава II

СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ САТИРЫ

(жанр стихотворного сатирического послания).

Анализ жанровых форм русской литературной сатиры XVIII в. естественно начать со стихотворного сатирического послания. Этот жанр благодаря Буало и авторитету сатириков античности нередко рассматривался в системе теоретических постулатов европейского классицизма как своеобразный синоним понятия сатиры вообще. Для русского читателя первой половины XVIII в. знакомство с классицизмом практически началось с этого жанра. Основоположником традиции литературной сатиры в России стал А. Д. Кантемир (1708—1744).

Всего Кантемиром было написано восемь стихотворных сатир. Пять из них он сочинил в России в 1729—1731 гг.; три последние были им созданы уже за границей в 1738—1739 гг., после того как он стал посланником в Париже.[1] К этому следует добавить, что еще ранее в период пребывания посланником в Англии с 1732 по 1738 г. Кантемир коренным образом переработал ранние сатиры за счет упорядочения силлабического стиха и углубления их содержания. При этом V сатира была им практически написана заново, и он будет дорабатывать ее в 1742 г. Таким образом, в настоящий момент исследователи располагают как первоначальными вариантами первых пяти сатир, сохранившихся в многочисленных

рукописных списках, так и выправленными текстами полного собрания всех сатир Кантемира в том виде, в каком он подготовил их для издания в России в 1743 г. Правда, при жизни Кантемир так и не увидел своих сочинений напечатанными.[2]

При уяснении того вклада, который внесли сатиры Кантемира в развитие литературного сознания в России XVIII в., существенно правильно представлять себе предпосылки, подготовившие данное явление, поскольку до него к этому сатирическому жанру русские авторы не обращались. Кантемир был первым, кто сознательно и целенаправленно стал писать на русском языке стихотворные сатиры, взяв за образец сочинения Буало и римских сатириков Горация и Ювенала. На это он сам открыто указывал в «Примечаниях» к текстам своих сатир. Тем самым в его творчестве русская литература обрела новые, европейские формы художественного мышления в контексте восприятия традиций французского классицизма XVII в.

Вопрос о степени зависимости сатир Кантемира от произведений его предшественников уже являлся предметом внимания критиков и исследователей.[3] Детальный анализ всех случаев встречающихся в них текстуальных совпадений с сочинениями римских авторов, учет фактов заимствования отдельных выражений, переклички мотивов, общности структурного облика сатир Кантемира и Буало не будет поэтому интересовать нас. Важнее раскрыть общую стимулирующую роль французского классицизма в формировании собственных национальных традиций в жанре сатиры. Помимо Буало в поле зрения Кантемира было также то направление публицистической, нравоописательной прозы, которое в искусстве французского классицизма представлял Лабрюйер, развивавший по-своему традиции Феофраста. Кантемир прямо ссылается на обоих в «примечаниях» к III сатире. Знал он и творчество известного французского сатирика М. Ренье, предшественника Буало.

Если в поисках авторитетной системы эстетических идеалов Кантемир ориентировался на вкусовые нормы классицизма XVII века, то по своим мировоззренческим убеждениям он в ряде случаев уже стоял на уровне философских представлений ранней стадии европейского Просвещения начала XVIII в. Интерес к этическим проблемам пробудился у него еще в 1726—1727 гг., когда он

посещал лекции в университете при Петербургской академии наук. Большое влияние там на юного Кантемира оказал профессор «философии нравоучительной» Х. Ф. Гросс. Из его лекций по моральной философии, популяризировавших учение С. Пуфендорфа о естественном праве, будущий сатирик вынес первые представления об идее естественного равенства, о пределах человеческой свободы. Как раз в это время был издан перевод на русский язык книги С. Пуфендорфа "De officio hominis et civis juxta legem naturalem" (О должности человека и гражданина по закону естественному. СПб., 1726), несомненно известной Кантемиру.[4] Как отмечал Х. Грасхоф, детально исследовавший европейские источники знаний Кантемира, «сравнение научно-философских положений, излагавшихся Гроссом в его лекциях, с содержанием пяти сатир поэта в их первой редакции, написанных до 1732 г., позволяет судить о сходстве отправных философских точек зрения в различных областях».[5] Знаменательно обращение Кантемира в период создания своих ранних сатир, в 1732 г., к переводу трактата Б. Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», мысли которого предвосхищали многие идеи материалистической философии французского Просвещения XVIII в.

В период пребывания в Европе после 1732 г. Кантемир приобщается к достижениям передовой философской мысли того времени с еще большей активностью. Будучи лично знаком с Монтескье, он, находясь во Франции, переводит на русский язык вышедшие незадолго до этого его «Персидские письма». Текст перевода, правда, до нас не дошел.

Есть основания полагать, что Кантемиру могли быть известны идеи «Духа законов», трактата, над которым Монтескье работал с конца 1730-х гг. Широко был знаком Кантемир и с трудами английских мыслителей и писателей XVII — начала XVIII в.— философов Д. Локка и Т. Гоббса, сатирика Дж. Свифта, поэтов Д. Мильтона и А. Попа. Знал он и сочинения Стиля и Аддисона.[6] Усвоение основных положений сенсуалистской философии с ее провозглашением определяющей роли чувственного опыта и воспитания в формировании человеческой личности сочетается во взглядах Кантемира с открытым признанием идеи естественного равенства и столь типичным для раннего Просвещения упованием на благотворность политической системы просвещенного абсолютизма.

Таким образом, в формировании творческих установок Кантемира переплетались, взаимодействуя, несколько мощных пластов культурно-идеологических традиций, в чем-то дополнявших друг друга, в чем-то противостоявших.

Кантемир был сыном своего времени. В восприятии европейских норм духовной жизни он, как и другие наиболее дальновидные его современники, видел позитивное начало, отвечавшее задачам того всеобщего обновления России, которое было начато реформами Петра I. Культура, а точнее литература, была той сферой, в которой Кантемир пытался практически утвердить эти новые нормы. Однако следует помнить о специфике восприятия иноземных традиций в условиях XVIII в. Культурный опыт, который Европа накапливала на протяжении нескольких столетий, России приходилось воспринимать в максимально сжатые сроки. Поэтому то, что в художественном наследии европейских наций выявлялось постепенно, на разных этапах их поступательного развития, в сознании деятелей русской культуры нового времени зачастую не дифференцировалось, а выступало как одно целое. Они брали из европейского культурного опыта то, что отвечало потребностям их времени, и перерабатывали воспринятое в соответствии с собственными представлениями о содержательной ценности тех или иных открывавшихся перед их взорами идеологических концепций или философских систем. Литература с ее особыми, эстетическими функциями не составляла исключения.

К группе культурно-идеологических факторов, порожденных на европейской почве, следует добавить еще один ряд традиций, вне учета которых специфика творческих поисков Кантемира также не может быть полностью раскрыта. Мы имеем в виду традиции национальной литературы XVII в.

При всей своей ориентации на достижения новейшей европейской светской культуры Кантемир во многом еще оставался продолжателем тенденций, характерных для русской литературы XVII в. Достаточно указать на то, что все сатиры Кантемира написаны силлабическим стихом. Влияние французского классицизма органично сливалось в его творчестве с развитием идей позднего гуманизма в барочной форме, того течения книжной латинствующей поэзии, наиболее ярким представителем которой в России был Симеон Полоцкий. В русле усвоения

этой линии традиций следует, по-видимому, рассматривать знакомство Кантемира с баснями Эзопа, поэзией Овидия, а отчасти и Горация. Вспомним неоднократно встречающуюся у Кантемира мысль об умеренности как источнике обретения истинного счастья. Этот мотив звучит в I сатире, составляет основу содержания его VI сатиры «Об истинном блаженстве»:

> «Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен,
> В тишине знает прожить, от суетных волен
> Мыслей, что мучат других, и топчет надежну
> Стезю добродетели к концу неизбежну. [7]

Эти стихи, звучащие сколком со стихов VI сатиры из 2-й книги Горация, не представляли откровения для грамотного русского человека. Русским читателям они были знакомы уже в XVII в. по силлабическим виршам Симеона Полоцкого, у которого в сборнике «Вертоград многоцветный» под рубрикой «Доволство» можно было прочесть стихи:

> Кто малым доволен, есть муж богат зело,
> Жителствует честно и̇ присно ве̇се́ло. [8]

Горацинская идея гармонично вписывалась в проповедуемую главой поэтической школы русских силлабиков систему жизненной философии. В этом отношении почва для появления Кантемира была уже подготовлена.

По-своему сказалось на его творчестве и воздействие традиций народной демократической сатиры XVII в., популярность которой в первой четверти XVIII в. продолжала сохраняться. При всей внешней ограниченности связей с этой линией традиций они открывали сатирику возможность для соприкосновения с неисчерпаемой сокровищницей народной поэтической культуры, т. е.. с фольклором.

Такова в общих чертах картина сложного взаимодействия традиций, обусловивших своеобразие кантемировского творчества. Эстетика французского классицизма с преломленной в ней традицией античной сатиры, идеология раннего европейского Просвещения и, наконец, национальная стихия народной демократической сатиры XVII в., хранительницы богатств фольклорной смеховой культуры, с одной стороны, и наследия сатирической струи европейского гуманизма XVI в.,— с другой,— вот три основополагающие фактора, определившие характер первых образцов литературной сатиры в России.

Такое положение, естественно, подсказывает и методо-

логию анализа сатирического наследия Кантемира. Важно не только обозначить пределы воздействия каждой из этих традиций, но и проследить взаимную соотнесенность их, взаимопроникновение разных по идеологической и эстетической заряженности элементов с тем, чтобы уловить, как в творческой практике Кантемира эти разнокачественные традиции сливаются в одно художественное целое.

Начнем с классицизма. Лучшим показателем близости творческих установок Кантемира к эстетике классицизма является форма его сатир. Своеобразным эталоном структурного облика жанра были для него сатиры Буало. Именно в сочинениях французского поэта находит Кантемир образцовое воплощение традиций древних римских сатириков, наследие которых было ему также хорошо известно благодаря великолепному владению латинским языком.

Вслед за Буало Кантемир строит свои сатиры в виде посланий, в которых эпистолярная рамка монологического повествования обеспечивает идеальные возможности для постановки и обсуждения самых различных животрепещущих проблем общественной и литературной жизни. Субъективная окрашенность тона способствует сближению сатиры и с философско-публицистическим трактатом, и с формой полемического критико-литературного очерка. Иногда, впрочем, сатира принимает форму диалога. В таких случаях предмет сатиры вырисовывается из обмена репликами двух персонажей, из которых один является обычно выразителем авторской точки зрения. Обе эти структурные разновидности стихотворной сатиры были восприняты Кантемиром.

Уже в самом обращении к какому-либо реальному (иногда и условному) адресату заявляется обычно тезис, составляющий предмет содержания сатиры. Для Буало подобный способ начинать свои сатиры был особенно типичен.

Дворянство, Данжо, не есть пустая химера,
Когда, подчиняясь закону строгой добродетели,
Человек, в чьих жилах течет кровь полубогов,
Следует, подобно тебе, путем, начертанным предками [9] —

начинает Буало V сатиру («К месье маркизу де Данжо»), посвященную обличению чванства опустившихся дворян, возмещающих отсутствие благородства в делах ссылками

на свое знатное происхождение. Практически все сатиры Буало имеют конкретного адресата, к которому формально обращено стихотворное послание.

Кантемир в ряде сатир следует этому приему, хотя случаи обращения к конкретным адресатам у него сравнительно редки. Чаще всего он апеллирует к атрибутам поэтического вдохновения или человеческого сознания (к музе, к уму своему), а то и просто к условно выделяемому кругу единомышленников:

Вы, которы прилежны подражать природе,
Что та ни произвела, твори в всяком роде,

. . . .

Оставьте зверей лютых, киньте скотов грубость!
Желаяй нечто собрать, в чем бы крайня глупость,
Крайня свирепость была и все без порядку,—
Человека напиши, пиши без оглядку!

. . . .

Пройди ж землю из краю до другого края,
Зачни с Москвы до Перу, с Рима до Китая —
Не найдешь зверя столько, как человека, злобна,
С всех животных в глупости не сыщешь подобна.

(с. 395)

Так начинал Кантемир свою V сатиру в первой редакции, где она носила название «На человека». В этой начальной редакции сатира являлась подражанием VIII сатире Буало, первые стихи которой ясно указывают на источник использовавшейся русским автором традиции:

Из всех животных, которые летают в воздухе,
Ходят по земле или плавают в море
От Парижа до Перу, от Японии до Рима,
Самое глупое животное, по моему мнению, человек. [10]

Зачин сатиры Буало, адресованной к месье Морелю, более сдержанный и компактный, чем у Кантемира. Но принципы подхода к разработке темы у обоих сатириков общие.

В целом ряде случаев использование Кантемиром формы зачина, принятой в отдельных сатирах Буало (обращение к уму в I сатире, перекликающееся с тематическим зачином IX сатиры Буало, или обращение к Музе в IV сатире «Об опасности сатирических сочинений», повторяющее по-своему зачин VII сатиры французского автора), остается всего лишь внешним приемом, подступом к разработке темы, имеющей в произведениях Кантемира

зачастую вполне самостоятельное и независимое от французского предшественника происхождение.

Именно разработка темы, изобличение порока в гневных, исполненных сарказма и язвительности инвективах, едких насмешках или полных иронии описаниях и составляют композиционное ядро всякого сатирического послания. Обозначенный в зачине предмет теперь раскрывается конкретно, порок показывается крупным планом в облике его носителей. И здесь на первое место выступает нравоописательный элемент, бытопись.

Римские сатирики, и среди них особенно Ювенал, оставили непревзойденные образцы колоритнейших зарисовок быта и нравов различных слоев тогдашнего общества. У Буало бытовые описания встречаются реже, а зарисовки нравов носят обобщенный характер. Он предпочитал не касаться низменных сторон жизни. Вспомним, какими упреками сопровождал Буало в трактате «Поэтическое искусство» характеристику своего предшественника, французского сатирика XVI века, М. Ренье:

> Сатиры острые писал Ренье отменно.
> Звучал бы легкий стих легко и современно,
> Когда бы он — увы! — подчас не отдавал
> Душком тех злачных мест, где наш поэт бывал,
>
> Когда б созвучьем слов бесстыдных, непристойных
> Не оскорбляли слух читателей достойных.
> К скабрезным вольностям латинский стих привык
> Но их с презрением отбросил наш язык. [11]

Кантемир в этом плане оказывается ближе к римлянам, чем к Буало. Не случайно реминисценции из произведений Ювенала и Горация чаще всего встречаются как раз в повествовательно-обличительных сценах его сатир. Вспомним картину, изображающую изнеженного роскошью, спящего Евгения, кичащегося славой предков, во II сатире «На зависть и гордость дворян злонравных»:

> Пел петух, встала заря, лучи осветили
> Солнца верхи гор, тогда войско выводили
> На поле предки твои, а ты под парчою,
> Углублен мягко в пуху телом и душою,
> Грозно соплешь, пока дня пробегут две доли:
>
> (с. 71)

Кантемир сам в «Примечаниях» отсылает к источнику этой зарисовки: «Подражание десятого стиха VIII Ювеналовой сатиры»:

(...Если ты засыпаешь с восходом
Солнца, когда вожди поднимали знамена и
пробуждали лагерь).

(с. 81)

Еще более смелое заимствование реминисценции из Ювенала встречается в III сатире Кантемира «На различие страстей человеческих», в том месте, где он описывал угодническую льстивость Трофима, готового хвалить все у своего богатого патрона вплоть до манеры высмаркивать нос и запаха его мочи.

Во всех почти подобных случаях Кантемир не скрывает источника используемых им мотивов, хотя при этом заимствуются частные детали. В целом в формировании структурного облика сатир основным образцом для Кантемира остается все же Буало. Есть, правда, одно существенное обстоятельство, разделяющее методы двух авторов и по-своему отразившееся на содержании, а тем самым и на структуре их сатир.

Сатира немыслима без наличия в ней оценочного подхода к изображению действительности. В самой оценочности заключена субъективная заинтересованность автора в искоренении зла. В этом отношении сатира в чем-то отдаленно родственна лирике. Обличая недостатки других, автор всегда вольно или невольно раскрывает свой внутренний мир. При этом обнаружение его личности проявляется не только в отборе фиксируемых явлений и их оценке, но и в характере описаний, в стиле обличительного повествования. И здесь огромную роль играет уровень общественного и литературного самосознания, которое воплощено всегда в типе мышления сатирика.

Из содержания сатир Буало вырисовывается пестрая картина состояния литературной и общественной жизни Парижа. Почти на всех его сатирах лежит печать острой литературной борьбы. Обращаясь к конкретным адресатам, Буало строит обличения в расчете на одобрение определенного круга единомышленников. В понимании и поддержке с их стороны он твердо уверен. В числе союзников Буало был, например, Мольер, которому он посвятил II сатиру. Похвалы Мольеру в ней перемежаются с приступами самобичевания, едкой иронией в свой адрес. Но это не мешает Буало сопровождать самокритику язвительными нападками на Пеллетье и Скюдери. Другие сатиры — III и IV, VII, IX и X — пестрят издева-

тельскими насмешками в адрес его критиков Котена и Прадона, Ракана и Кино как автора скучных трагедий, того же Пеллетье и Шаплена. В условиях XVII в. сатиры Буало выполняли функцию литературной критики; они являлись своеобразной трибуной целого направления, к которому принадлежали такие авторы, как Мольер и Расин, Корнель и Лафонтен. Заключенная в сатирах Буало полемика свидетельствовала о высокой степени литературного самосознания, хотя сам автор поначалу не связывал с этим жанром особых надежд. Первые сатиры Буало просто читал в кругу друзей, не думая об их опубликовании. В Париже о них знали, их распространяли в рукописных списках. И только когда сатиры появились напечатанными кем-то без ведома автора в Руане, Буало пришлось, собрав свои творения, срочно издать их в 1766 г. с собственными комментариями.

Сатиры Кантемира тоже долгое время существовали в рукописных списках. Правда, ему, в отличие от Буало, так и не пришлось увидеть свои сочинения напечатанными. Но в писательской судьбе Кантемира отразилось общее состояние русской литературы того времени. Кантемир выступил в обстановке, когда еще только закладывались основы светской культуры нового типа. Книгопечатание как норма естественного бытования литературных сочинений только еще входило в силу. Широкой литературной среды, активного и разветвленного сосуществования литературных кружков и направлений в России в 1730-е гг. тоже еще не было. Практически появление сатир самого Кантемира и стало началом формирования такой среды, хотя круг единомышленников сатирика был необычайно узок. Мы можем назвать среди них В. М. Татищева, архимандрита Новоспасского Феофила Кролика и новгородского архиепископа Феофана Прокоповича. Последние откликнулись на появление I сатиры Кантемира собственными стихами, заключавшими ободрение молодого автора. Феофану Прокоповичу адресовал Кантемир III сатиру «О различии страстей человеческих». При переработке этой сатиры за границей уже после смерти Феофана Прокоповича Кантемир в «Примечаниях» ко второй редакции поместил краткий биографический очерк архиепископа и в конце приложил список его печатных трудов. Так зарождалась отечественная историография и с нею новые формы взаимоотношений литераторов.

О том, как сам Кантемир оценивал свое место в обще-

стве и значение своего искусства, можно судить по содержанию его IV сатиры «Об опасности сатирических сочинений». В «Изъяснениях» к первой редакции Кантемир отмечал, что эта сатира была создана им в 1731 г. «после I книги „Петриды“ и всех тех стихов, которые до сих пор народу известны» (с. 514). Она представляла собой своеобразный рубеж в деятельности сатирика. В ней он словно обозревал пройденный путь, оценивая сделанное ранее. И это обстоятельство помогает понять содержание сатиры. Тема сатиры подсказана VII сатирой Буало, начальные стихи из которой Кантемир перефразирует в зачине. Но в самом развитии темы русский сатирик следует самостоятельным путем.

В отличие от всех написанных ранее сатир четвертая не носит обличительного характера. Это внутренний монолог автора с самим собой, попытка осознать творческое амплуа сатирика как бы со стороны, в известной мере акт самоутверждения в моральной истинности своей позиции. Присутствие эмпирических бытовых описаний в данной сатире сведено практически к минимуму. Правда, в ней есть сжатые характеристики противников автора. Но среди них нет ни одного литератора. К тому же не их изображение составляет пафос идейного замысла. На первый план выступает здесь теоретический аспект — проблема сатиры как таковой.

Даже если оставить в стороне тот факт, что центральный мотив, сама идея этого сочинения заимствованы Кантемиром из вторых рук, необычайно важным моментом здесь является постановка проблемы нужности сатиры в обществе. Рефлексия автора, его сомнения, колебания, фиксируемые в повествовании, несомненно отражают качественно новый для России уровень художественного самосознания. И то, что подобное явление наличествует в жанре сатиры, помогает понять по-своему необычайную актуальность именно данного жанра в условиях, когда разбуженная петровскими преобразованиями нация стояла перед задачей создания культуры нового, европейского типа.

Кантемир открыто признает превосходство своих учителей, замечая, что его сатиры представляют собой лишь «топтанье следов» Ювенала, Горация, Персия и с ними Буало. Но в конечном итоге в контексте решения тех новых задач, которые поставила перед русскими писателями история, именно воздействие примера перечисленных

авторов можно считать решающим доводом в объяснении непреклонности Кантемира идти избранным им ранее путем.

В свете сказанного становится понятным, почему содержание всех кантемировских сатир не несет в себе отзвуков литературной борьбы. В них нет полемики, нет того неуемного пыла остроумных и блестящих критических выпадов, которыми были насыщены сатиры Буало. Мы не встретим у Кантемира имен других русских писателей, ссылок на их произведения. Только реминисценции из античных авторов (к названным римским сатирикам можно прибавить Овидия, Вергилия, Феофраста, Эзопа) и ссылки на того же Буало составляют единственный почти историко-литературный фон в его творениях.

Вот почему основным структурным принципом обличительных инвектив в кантемировских сатирах становится бытопись, острые жанровые зарисовки персонажей, взятых из самых различных социальных слоев. Кантемиру, как он сам признается, доставляет удовольствие рисовать портреты порочных лиц, осмеивать злонравие. В этом плане пафос кантемировской сатиры сближается скорее с публицистическими нравоописаниями Лабрюйера. Попытку следовать урокам Лабрюйера и Феофраста Кантемир предпринял в III сатире «О различии страстей человеческих». В «Примечаниях» к первой редакции сатиры он прямо указывал: «В сей сатире автор наш имитовал Феофраста, греческого философа, и из новейших Лабрюйера, которые оба показали себя в ясном изображении различных человеческих нравов» (с. 511). Целая галерея лиц, воплощающих человеческие пороки, проходит перед взором читателя. Скупость и мотовство, ханжество и страсть к сплетням, лесть и нахальство, пьянство и злословие — каждая страсть раскрывается в зарисовке с натуры, своеобразной выхваченной из жизни сценке, либо полном метко схваченных деталей портретном описании:

Весь вечер Хрисипп без свеч, зиму всю колеет,
Жалея дров; без слуги обойтись умеет
Часто в доме; носит две рубашку недели,
А простыни и совсем гниют на постели.
Один кафтан, и на нем уж ворса избита
Нить голу оставила, и та уж пробита;
А кушанье подано коли на двух блюдах
Кричит: «Куды мотовство завелося в людях!»

(с. 90)

Так, например, выглядит облик скупого Хрисиппа из названной сатиры. И подобный подход к раскрытию идейного содержания сатир является доминирующим в творчестве Кантемира. Колоритные портреты — самохарактеристики врагов науки — содержатся в I сатире. Особенно емкие, блестящие по своей живописной выразительности и конкретности бытовые зарисовки даны во II сатире («На зависть и гордость дворян злонравных»). Чего стоит, например, описание туалета новоманерного щеголя, потомка знатных предков:

Из постели к зеркалу одним спрыгнешь скоком,
Там уж в попечении и труде глубоком,
Женских достойную плеч завеску на спину
Вскинув, волос с волосом прибираешь к чину:
Часть над лоским лбом торчать будут сановиты,
По румяным часть щекам, в колечки завиты,
Свободно станет играть, часть уйдет за темя
В мешок. Дивится тому строению племя
Тебе подобных... и т. д.
(с. 71—72)

В контексте идейного содержания сатир все подобные мастерски выполненные описания подчинены задачам прежде всего обличительным.

Соответственно центр проблематики в сатирах Кантемира смещается в сферу критики общественно-политических явлений, актуальных для того времени. Сатира Кантемира публицистична, и в этом ее коренное отличие от сатир Буало. Первый русский сатирик видел в своем творчестве прежде всего служение вполне конкретным политическим идеалам, и поэтому определяющее место в содержании его сатир занимает публицистический элемент. Каждая сатира Кантемира может рассматриваться как действенный и сознательный вклад в отстаивание всего нового, чего достигла Россия в результате петровских реформ.

Так мы подходим к уяснению истоков просветительской направленности творчества Кантемира.

О просветительском характере мировоззрения Кантемира писали неоднократно. Но в данном вопросе, как нам кажется, нужно различать две стороны. Прежде всего просветительство Кантемира следует рассматривать как своеобразный отклик молодой литературы на программу широких преобразовательных начинаний Петра I. Пропаганда пользы науки, борьба с влиянием духовенства, отстаивание практических требований Петра к дворян-

ству — все это нашло отражение в сочинениях сатирика. Мы видим в нем деятельного и активного защитника мер Петра по выведению страны из оков отсталости, борца за просвещение нации. Несколько иначе мы должны подходить к вопросу о просветительстве Кантемира, когда нашей целью будет уяснение связи мировоззрения сатирика с идеологическими концепциями европейского Просвещения начала XVIII в. Здесь речь может идти о специфическом преломлении на русской почве идей, составивших основу передовой для своего времени системы философского осмысления мира и подготавливавших на протяжении века свержение во Франции абсолютистского строя. Кантемир был одним из первых воспринимавших эти идеи в России.[12] Естественно, что он вкладывал в них тот смысл, который вытекал из социальной практики, порождаемой национальными условиями. Но сама ориентация его на последние достижения европейской идеологической мысли, учитывая к тому же, что этот процесс совершался в рамках сатиры, помогает понять оплодотворяющую силу творческих устремлений Кантемира. Именно в свете отмеченного обстоятельства становится ясно, почему его наследие будет сохранять свою актуальность для русской литературы на всем протяжении XVIII в.

Уяснение просветительского характера идейной позиции Кантемира выходит за рамки анализа только структурных особенностей его сатир, ибо затрагивает вопросы общей проблематики его наследия и шире — идеологической программы, воплощаемой в сатирах. Наиболее показательны в этом отношении первые сатиры Кантемира. Содержание I сатиры составляет отстаивание пользы просвещения. В выборе предмета сатиры и в основе предложенной в ней системы доказательств главного тезиса о пользе знания Кантемир проявляет полную самостоятельность. Отдельные заимствования поэтических приемов не меняют сути дела. Сатира представляет собой своеобразный публицистический трактат в стихах, где последовательное обличение противников науки сочетается со столь же последовательным отстаиванием политических мероприятий, проведенных в период царствования Петра I. В научной литературе неоднократно уже отмечалась прямая связь пафоса первой кантемировской сатиры с политической ситуацией, которая возникла в России в период после смерти Екатерины I, когда власть

в стране временно оказалась под контролем аристократической партии, возглавлявшейся князьями Долгорукими и Д. М. Голицыным, группой так называемых «верховников». Дело петровских преобразований оказалось под угрозой. Недовольство «новшествами» выливалось в требования ревизовать отдельные из ранее проведенных мероприятий. В числе недовольных особую активность проявляли представители духовенства. В подобной обстановке и выступил Кантемир со своей I сатирой.

По-видимому, не случайно галерею противников науки открывает священнослужитель Критон с четками в руках. Его пугает наука прежде всего потому, что грамотность освобождает людей от слепой покорности духовным пастырям; грамотные люди сами «...всему хотят знать повод, причину, Мало веры подая священному чину» (с. 58). Падение авторитета церкви явилось результатом последовательных мер Петра I по ограничению ее влияния, конечным результатом которых было уничтожение патриаршества и передача управления церковью в ведение подотчетного монарху святейшего правительствующего Синода в 1721 г. Кантемир проявляет себя политически мыслящим человеком, когда, описывая сетования церковника на утрату верующими уважения к обрядам, тонко вскрывает истинную подоплеку страха Критона перед учеными людьми:

«Уже свечек не кладут, постных дней не знают;
Мирскую в церковных власть руках лишну чают,
Шепча, что тем, что мирской жизни уж отстали,
Поместья и вотчины весьма не пристали.

(с. 58; Курсив мой,— *Ю. С.*)

Именно недопущение вмешательства церкви в прерогативы светской власти составляло главную заботу Петра I. И эту линию Кантемир поддерживает. Ханжество церковников еще более емко раскрывается в картине, изображающей епископа:

Епископом хочешь быть — уберися в рясу,
Сверх той тело с гордостью риза полосата
Пусть прикроет; повесь цепь на шею от злата,
Клобуком покрой главу, брюхо — бородою,
Клюку пышно повели везти пред тобою;
В карете раздувшися, когда сердце с гневу
Трещит, всех благословлять нудь праву и леву.

(с. 60)

Ссылки на попов и монахов, многочисленные зарисовки, а то и просто реплики, призванные показать лицемерие и корыстолюбие служителей церкви, встречаются почти во всех сатирах Кантемира. Особенно колоритен портрет ханжествующего проповедника Варлаама в его III сатире. Хотя практика сатирического обличения монашества существовала в России уже в XVII в., в новой исторической ситуации обращение к данной теме питалось дополнительными стимулами. Помимо политической актуальности данной темы в глазах Кантемира антиклерикализм его позиции следует оценивать и в контексте приобщения сатирика к идеологии Просвещения. Для европейски образованного Кантемира критика служителей церкви означала борьбу с силами косности и отсталости. Не случайно переведенная им в 1730 г. книга Б. де Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», в которой пропагандировались новейшие научные представления о системе мироздания, подверглась яростным нападкам высшего духовенства, издание ее было задержано, а в 1756 г. Синод добился изъятия книги из продажи и уничтожения всего тиража. Вот почему отстаивание интересов науки принимало последовательно атиклерикальный характер, и в этом Кантемир оказывался на уровне общеевропейской просветительской мысли XVIII столетия.

Такова одна грань просветительства Кантемира.

Еще более отчетливо просветительская основа идеологической программы Кантемира выразилась в его подходе к решению вопроса о правах и обязанностях дворянина. Проблема истинного и мнимого благородства поставлена им во II сатире «На зависть и гордость дворян злонравных». Как подчеркивал сам Кантемир в «Примечаниях» к первой редакции сатиры, тема эта по-своему разрабатывалась и у Буало в его V сатире («К месье маркизу де Данжо» [«О благородстве»]), и у Ювенала в VIII сатире. К разработке темы Кантемир подходит самостоятельно, воспользовавшись лишь внешними композиционными приемами III сатиры Буало, откуда он взял диалогическую форму произведения.

Как и в случае с I сатирой, мы должны сразу отметить политическую актуальность поднятой Кантемиром проблемы. В сетованиях Евгения, представляющего собой жалкого потомка родовитых предков, отчетливо проскальзывают намеки на конкретные факты возвышения незнатных лиц в недавнее время:

...сколь знатным всем и стыд и обидно,
Что кто не все еще стер с грубых рук мозоли,
Кто недавно продавал в рядах мешок соли,
Кто глушил нас: «Сальные,— крича,— ясно свечи
Горят», кто с подовыми горшком истер плечи,
Тот, на высоку степень вспрыгнувши, блистает,
А благородство мое во мне унывает...

(с. 68—69)

Достаточно вспомнить карьеру князя А. Д. Меншикова, чтобы оценить заключенные в этих стихах прямые намеки на современников («кто с подовыми горшком истер плечи, Тот на высоку степень вспрыгнувши, блистает...»). Практика Петра I по причислению к правящему дворянскому сословию лиц низкого происхождения за их личные заслуги ни в коей мере не отменяла устоев феодальной государственности. Возведением на высшие ступени сословной иерархии полезных монархической системе людей как раз подчеркивалась исключительность привилегий дворянства. Этот принцип был закреплен в петровской «Табели о рангах» (1722). Каждый мог стать дворянином. Но тем самым намечался иной подход к пониманию ценности человеческой личности. И это создавало почву для осмысления проблемы дворянского благородства с объективно просветительских позиций.

Особенно явственно просветительская окрашенность аргументации центрального тезиса сатиры дает о себе знать во второй ее редакции. Эта редакция вообще отличается (кстати, во всех сатирах) и более продуманной композицией, и мастерски выполненными бытовыми зарисовками, отсутствовавшими в первоначальном варианте. Но нас сейчас интересует не столько изобразительный момент аргументации, сколько логические выводы, вытекающие из отправных посылок авторского понимания проблемы. Формулировки первой редакции этих выводов носят на себе черты отвлеченного морализаторства, той сентенциозности назидательной поэзии XVII в., которая была свойственна виршам Симеона Полоцкого:

Не пользует, верь, зваться хоть цесарско чадо,
Коли нравом грубее, неж пасущий стадо —

(с. 372)

пишет Кантемир в первой редакции сатиры, по-своему обобщая мысль о нравственном долге дворянина. Во второй редакции сатиры эти же стихи звучат совершенно иначе:

Мало ж пользует тебя звать хоть сыном царским,
Буде в нравах с гнусным ты не разнишься псарским.

(с. 70)

Дело не только в том, что здесь упорядочен ритмико-интонационный строй силлабического стиха. Не менее важны преобразования стилистического характера, за которыми отчетливо просматривается конкретизация социального смысла кантемировских обличений, приближение их к уровню понимания современников сатирика. Стихи во второй редакции звучат грубее, зато в них устранена абстрактность: «цесарско чадо» заменено «сыном царским», а благодаря рифме («псарским») емкость заключенного в подобном сравнении обличительного заряда резко возрастала и, мало того, обретала в русских условиях своеобразную актуальность.

Еще более рельефно идейная трансформация содержания во второй редакции сатиры проявляется там, где автор резюмирует основные положения в истолковании главной идеи произведения. В первой редакции малоудачные стихи также сродни назидательным сентенциям:

Благородство голое, добрых дел лишенно,—
Суетно для ленивых имя вымышленно,
Которое, крася ся чуждыми делами,
Хвастают честью, юже не достали сами.

(с. 372)

А вот как это же место звучит во второй редакции:

Разнится — потомком быть предков благородных,
Или благородным быть. Та же и в свободных
И в холопах течет кровь, та же плоть, те ж кости.
Буквы, к нашим именам приданные, злости
Наши не могут прикрыть; а худые нравы
Истребят вдруг древние в умных память славы...

(с. 71)

Отвлеченное рассуждение о необходимости добрыми делами подтверждать благородное происхождение оказалось теперь дополнено еще одним тезисом: дворянин не должен кичиться знатностью своего происхождения, ибо нет физической разницы между дворянским сыном и сыном крестьянки. Приведенные выше стихи Кантемир сопроводил «примечанием»: «Свободный тут значит дворянина или всякого вольного человека, не холопа. Меж таким вольным человеком и холопом природа ника-

кой разницы не поставила в составе тела: та ж кровь, те ж кости, та же плоть. Потому ежели кто от холопа, от черни отличиться желает, должен отличаться добрыми делами, добрыми нравами. Одно имя дворянское не может прикрыть наши пороки» (с. 80). Как видим, Кантемир отнюдь не перестает осознавать себя представителем правящего сословия. Он не против принципа сословной исключительности дворян; он против забвения ими нравственного долга. И обличение злонравия недостойных своего звания дворян Кантемир ведет исходя из просветительской концепции естественного равенства людей, придавая тем самым теоретическим рассуждениям социальную конкретность. В условиях крепостнической России проповедь идеи естественного равенства обретала особый смысл, ибо в ней передовые деятели русской культуры XVIII в. черпали стимулы для борьбы с наиболее уродливыми и бесчеловечными проявлениями практики крепостничества. Мы увидим далее, как эта идея будет звучать в сатирических произведениях Сумарокова, Новикова, Фонвизина. Но важно помнить, что у истоков данной традиции стоял Кантемир.

Ты смеешься нищете; каменный душою
Бьешь холопа до крови, что махнул рукою
Вместо правой — левою (зверям лишь прилична
Жадность крови; плоть в слуге твоем однолична)...—

(с. 75)

вновь восклицает он в той же сатире и вновь повторяет тезис о естественном равенстве людей. Подобной, социально окрашенной трактовки проблемы дворянского благородства мы не встретим у Буало. В этом Кантемир оригинален, будучи представителем другой эпохи, как и другой страны.

Немалую роль в формировании просветительских идеалов Кантемира сыграло его пребывание в Европе. Перерабатывая в Англии первые пять сатир, он, конечно, учитывал последние достижения европейской философской мысли. В этом смысле показательны те вставки, которые Кантемир делал во второй редакции своих ранних сатир. Так, например, в текст I сатиры им вводится полный сарказма и иронии портрет судьи:

Хочешь ли судьею стать — вздень перук с узлами,
Брани того, кто просит с пустыми руками,
Твердо сердце бедных пусть слезы презирает,

Спи на стуле, когда дьяк выписку читает.
Если ж кто вспомнит тебе граждански уставы,
Иль естественный закон, иль народны нравы —
Плюнь ему в рожу, скажи, что врет околёсну,
Налагая на судей ту тягость несносну.

(с. 60—61)

Этот остро публицистический пассаж, рисующий в издевательских тонах облик вершителя правосудия, отсутствовал в первоначальной редакции сатиры. И здесь, как и в вышеприведенном примере, Кантемир выступает своеобразным родоначальником широкой и устойчивой в литературе XVIII в. традиции сатирического обличения продажности судей и их невежества. Но нам бы хотелось обратить внимание на то, что и в этой сценке обнаруживается также принадлежность Кантемира к просветительски мыслящим деятелям своего времени. За ироническими советами судье вырисовывается идеологическая позиция сатирика, для которого понятия гражданского права, естественного закона и народных нравов не были пустым звуком.

В следующей, II сатире, также во второй редакции, Кантемир нарисует образ идеального судьи:

Кого деньга одолеть, ни страх, ни надежда
Не сильны: пред кем всегда мудрец и невежда,
Богач и нищий с сумой, гнусна бабья рожа
И красного цвет лица, пахарь и вельможа
Равны в суде, и одна правда превосходна.

(с. 74)

И характерно, что вновь, завершая описание, Кантемир связывает выполнение таким судьей своего долга с тем, что

Наизусть он знает все естественны права,
Из нашего высосал весь он сок устава
Мудры не спускает с рук указы Петровы,
Коими стали мы вдруг народ уже новый.

(с. 75)

Так, утверждение просветительских в своей основе идеалов сливается с отстаиванием реформаторской деятельности Петра I. Эта традиция также найдет продолжение в литературе XVIII в., в частности у Фонвизина.

Говоря о просветительском характере идейной позиции Кантемира и о том значении, какое его творчество

имело для последующего развития русской сатиры, важно отметить еще один аспект. Мы имеем в виду постановку в творчестве им проблемы воспитания. Этой теме Кантемир посвятил свою VII сатиру, так и названную «О воспитании» и адресованную князю Н. Ю. Трубецкому. Сатира примечательна во многих отношениях. Написанная во Франции в 1739 г., она являлась подражанием XIV сатире Ювенала и одновременно развивала идеи трактата Д. Локка «О воспитании детей». Обличение пороков здесь сочетается с отчетливым стремлением показать источники их и средства борьбы с злонравием. «Примечания» к сатире Кантемир предваряет рассуждением: «Часто мы примечаем, что люди злых своих дел причину сваливают на слабость тела, на дряхлость ума, приписуя таким образом шалость свою несовершенству природы. Стихотворец наш старается сею сатирой опровергать такое вредное мнение и, напротиву, доказать, что мы правильнее должны страсти свои приписывать воспитанию» (с. 164). Так Кантемир находит ответ на вопрос, поставленный им в III сатире и обращенный к Феофану Прокоповичу: в чем причина разницы характеров людей и есть ли средства бороться со злонравием?

Каково б с природы рук сердце нам ни пало,
Есть, есть время некое, в коем злу немало.
Склонность уймем, буде всю истребить не можем,
И утвердиться в добре доброму поможем,—
Время то суть первые младенчества лета.
. . . .
Большу часть всего того, что в нас приписуем
Природе, если хотим исследовать зрело,
Найдем воспитания одного быть дело.

(с. 158)

Кантемир не отрицает полностью врожденных свойств человеческой натуры, но определяющую роль в формировании характера он отводит воспитанию. Примечательна ссылка сатирика на пример Петра I. Его неустанные заботы в деле просвещения нации, создание им училищ свидетельствовали о понимании монархом значения воспитания:

...знал то высшим умом монарх одаренный,
Петр, отец наш, никаким трудом утомленный,
Когда труды его нам в пользу были нужны.
Училища основал, где промысл услужный
В пути добродетелей имел бы наставить
Младенцев; осмелился и престол оставить

И покой; сам странствовал, чтоб подать собою
Пример в чужих брать краях то, что над Москвою
Сыскать нельзя: сличные человеку нравы
И искусства. Был тот труд корень нашей славы.

(с. 158—159)

Для Кантемира, стоявшего у истоков традиции прославления Петра I как просвещенного монарха, утверждение этого идеала основывалось на конкретных впечатлениях. Сама восприимчивость обновленной русской литературы к идее просвещенного абсолютизма во многом объясняется теми эпохальными переменами, которые произошли в царствование Петра и коренным образом изменили облик прежней России.

Существенным моментом в содержании сатиры, также отражавшим определенную эволюцию взглядов Кантемира на поставленную проблему, является понимание сатириком конечных целей воспитания. Эту главную роль Кантемир видит в привитии человеку с младенческих лет понятия о нравственном долге, или, как он говорит, в том, чтобы утвердить ребенка «в добрых нравах»:

Главно воспитания в том состоит дело,
Чтоб сердце страсти изгнав, младенчее зрело,
В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен
Сын твой был отечеству, меж людьми любезен.

(с. 159)

Знания сами по себе, какими бы обширными и глубокими они ни были, еще не формируют добродетельного человека. Без благонравия, без душевного благородства образование служит только человеку, но не обществу. Эту мысль Кантемир развивает в «примечании» к приведенным выше стихам: «Все знания, все науки и искусства должно подавать младенцам в том намерении, чтоб разными способами как бы по степеням взводить их к благонравию, для того, что благонравием только могут учиниться полезными отечеству... Знание прав правительства гражданского, искусное учреждение расходов и доходов государства, мореплавание, астрономия, естествословие и прочие искусства доставят человеку имя мудрого человека и, может быть, подадут способ достать себе какое высшее достоинство; но буде лишается добродетели, буде он яростен, горд, жестокосерд и прочее, люди его любить не станут» (с. 166). В этих словах Кантемира сформулирован тезис, который позднее будет отстаивать

Фонвизин в своей бессмертной комедии «Недоросль». В первом явлении пятого действия Стародум, беседуя с Правдиным об обязанностях государя в воспитании подданных, так завершает свои рассуждения: «...я желал бы, чтобы при всех науках не забывалась главная цель всех знаний человеческих, благонравие. Верь мне, что наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло. Просвещение возвышает одну добродетельную душу».[13]

Ниже мы еще не раз будем сталкиваться с фактами, подтверждающими ту важную роль, какую сыграл Кантемир в формировании русского дворянского просветительства XVIII в.

Таким образом, из содержания сатир Кантемира становится ясным, почему в атмосфере всеобщего переустройства начал общественной жизни, каким была отмечена первая четверть XVIII в., именно сатирическому жанру был отдан приоритет. На данное обстоятельство в свое время уже обращал внимание Белинский: «Если взять в соображение хаотическое состояние, в котором находилось тогда русское общество, эту борьбу умирающей старины с возникающим новым, то нельзя не признать в поэзии Кантемира явления жизненного и органичного, и ничего нет естественнее, как явление сатирика в таком обществе».[14] Однако закономерность обращения Кантемира именно к сатирическому роду поэзии раскрывается еще в одном историко-культурном аспекте. Дореволюционные исследователи искали объяснение склонности Кантемира к сатире в обстоятельствах его личной жизни, в чертах его характера. Но, даже учитывая отдельные неблагоприятные моменты биографии сатирика, особенности его поэтического таланта, только этими причинами вряд ли можно объяснить ту необычайно плодотворную, имевшую глубокие последствия для дальнейшего развития русской литературы активизацию сатиры на данном переломном этапе. Для того чтобы искания художественной мысли воплотились в том жанре, который избрал Кантемир, нужна была соответствующая духовная атмосфера. Таковая создается на базе существования устойчивого комплекса культурных традиций. Чем глубже и богаче эти традиции, тем ощутимее их влияние на процессы развития искусства.

Для выросшего в России Кантемира при всем новаторстве его поэтических начинаний почва, вскормившая его творчество, ограничивалась вполне определенным

кругом традиций. Здесь мы должны сослаться на справедливые наблюдения Белинского, который прямо указывал, что Кантемир «не столько начинает собой историю русской литературы, сколько заканчивает период русской письменности».[15] Белинский имел в виду приверженность Кантемира системе силлабического стихосложения, усматривая главную заслугу сатирика в приспособлении этой системы к воплощению светского содержания, хотя и подчеркивал при этом постоянно «бедность поэтического элемента» в его стихах.

Но дело не только в системе стихосложения, какой были написаны сатиры Кантемира. Связи его творчества с национальной культурой предшествующего столетия несомненны и, как мы увидим, не ограничиваются только использованием силлабического стиха.

Сатира Кантемира объективно явилась наследницей мощных традиций сатирико-назидательного направления в литературе XVII в. Это направление охватывало широкую полосу явлений культурно-идеологической жизни России, характерных для неустойчивого, полного противоречий и сложных исканий периода, каким было это столетие.

Как уже было показано выше, основные достижения в области обличительной сатирической литературы группировались вокруг двух полярно противостоящих по своей социальной направленности и художественной специфике тенденций. Пафос критической неудовлетворенности питался разными социальными источниками. Это была, с одной стороны, широко бытовавшая в средних и низших слоях городского населения и среди грамотного крестьянства, распространявшаяся в рукописном виде демократическая сатира XVII в., тесно связанная с традициями фольклора, народной сатирической сказки и шутовского скоморошества. На другом полюсе мы видим серьезную, рассчитанную на высшие слои культурной элиты учительно-назидательную поэзию латинствующих гуманитариев, наиболее ярким представителем которой выступал Симеон Полоцкий. Традиции обоих направлений сохраняли свое значение вплоть до начала XVIII в. И это помогает понять своеобразную актуальность обращения Кантемира к сатире в общеисторическом аспекте.

Прежде всего само отношение к писательскому труду как к личному нравственному подвигу, упование на реальную мощь поэтического слова в совершенствовании

природы человека — подобное понимание литературного творчества уходило корнями ко времени распространения на Руси идей позднего гуманизма, не утрачивая актуальности для поэтов силлабической школы. Кантемир ортодоксальную направленность барочной латинствующей поэзии наполнил новым содержанием. Слово как «атрибут бога» превращается у него в атрибут «истины», доступной уму человека. В своих апелляциях к рассудку Кантемир следует урокам Буало и ранних французских просветителей. Но в целом провиденциализм, осознание ответственности за исправление зла — эти, свойственные позиции Кантемира черты находят свое объяснение в контексте основных теоретических воззрений на роль поэзии в обществе, какими жил XVII век. С этим связана не только общая учительная направленность пафоса кантемировских сатир, но и, что особенно характерно, сам тип автора, какой воплощался в личности Кантемира-писателя. Своеобразная элитарность в истолковании прерогатив культуры, свойственные ему энциклопедизм мышления и подчеркнутая книжность ума полностью отвечали представлениям о том типе писательского профессионализма, какой был выработан в среде латинствующих гуманитариев — поэтов силлабической школы.[16]

Даже в тех случаях, когда Кантемир непосредственно следует Буало, он не в состоянии полностью отрешиться от того уровня сознания, который был свойствен предшествующему столетию и наследником которого Кантемир во многом еще оставался. Это наглядно прослеживается на примере первой редакции его V сатиры, написанной в августе 1731 г. и носившей первоначально название «На человека».[17] В приложенных к тексту сатиры «Изъяснениях» Кантемир подчеркивает, что его сатира «почти вся сделана на подражании Буаловой сатиры VIII, с тем различием, что Буало в своей доказывает, что из всех животных человек глупее, а наш автор тщится показать, что не только он глупее всех скотов, но еще и злее всех зверей и дичее всякого урода, которого бы ум вымыслить мог» (с. 515).

Воздействие Буало отчетливо сказывается на содержании основной части этой сатиры. И отбор высмеиваемых недостатков, и отдельные образы порочных типов, и, наконец, прием сравнения мира людей с миром животных, звучащего явно не в пользу человека,— все это восходит к VIII сатире Буало «Sur l'homme» («На человека»). Но

показательно отличие в выводах и объяснениях, которые дают сатирики описанным ими недостаткам. Финальные концовки сатир Буало и Кантемира резко различаются.

У Буало последним аргументом в системе доказательств тезиса о ничтожестве людей перед миром животных служит апелляция к Ослу, наблюдающему непонятные ему поступки двуногих тварей. Символ глупости в глазах людей, осел избирается сатириком в качестве судьи людей. И точка зрения этого смиренного животного, презираемого людьми, становится критерием в обличении царящих в мире людей безумств и всеобщей развращенности.

Кантемир опускает этот эпизод. Его сатира заканчивается иначе:

Здесь пора бы уж кончать, но зрю пред собою
Толпу людей брадатых, черною главою
Кивающих, и слышу с ярости вопити,
Временной вечной казни мя достойна быти.

(с. 405)

Кантемир имеет здесь в виду церковников, обвиняющих его в оскорблении религии. Ибо, высмеивая человека, автор тем самым хулит «тварь чудну, несказанну, созданную на подобие Творца». И в качестве ответа на упреки со стороны ревнителей благочестия сатирик вводит библейский рассказ о грехопадении Адама и Евы как о начальном этапе отпадения людей от мудрых заветов создателя. По существу Кантемир защищается тем, что побивает церковников их же оружием — авторитетом Священного писания.

Таким образом, концовка кантемировской сатиры полемична и идеологически заострена. Но хотелось бы обратить внимание на способ аргументации Кантемира в отстаивании им правоты собственной позиции. Довод, выдвигаемый им, извлекается из той же системы идеологических представлений, которая питала и барочную культуру силлабического стихотворства XVII в.

Не случаен и тот факт, что просветительская в своей основе идея естественного равенства людей, которую Кантемир развивает во II сатире «На зависть и гордость дворян злонравных», доказывается им также ссылкой на авторитет библии:

Адам дворян не родил, но одно с двух чадо
Его сад копал, другой пас блеюще стадо.

Ное в ковчеге с собой спас всех себе равных
Простых земледетелей, нравами лишь славных:
От них мы произошли, один поранее
Оставя дудку, соху, другой попозднее.

(с. 77)

Наконец, и тематически Кантемир еще во многом оказывается связан с традицией силлабической поэзии предшествовавшего ему периода. Так, огромное место в его сатирах занимает критика монашества и обличение ханжества и невежества служителей церкви. Начиная с I сатиры мотив ханжествующего проповедника благочестия красной нитью проходит через содержание почти всех сатир Кантемира. Обстоятельные, полные бытовой достоверности портреты попов и монахов мы встречаем в I, III, V, VI и VIII его сатирах.

Во многом подобное повышенное внимание к этой теме со стороны такого писателя, как Кантемир, находит себе объяснение в контексте внутриполитических мероприятий Петра I, о чем уже говорилось выше. Но сама эта проблема в литературе возникла ранее и восходит своими корнями к процессам, протекавшим уже в XVII в. Традиция сатирического осмеяния служителей церкви, и особенно монахов, мощно проявила себя в демократической сатире городского посада и низшего духовенства. Значительное место обличение корыстолюбия и безнравственности монахов занимало и в поэзии Симеона Полоцкого.

Историк литературы Л. Н. Майков уже отмечал факт идеологической преемственности Кантемира по отношению к Симеону Полоцкому в критических описаниях образа жизни духовенства. Так, говоря о сборнике «Вертоград многоцветный», Л. Н. Майков выделил особо стихотворение «Монах», которое «силой и резкостью своих обличений напоминает не менее беспощадную в своем роде позднейшую сатиру Кантемира». [18] Против корыстолюбия и невежества духовенства направлен цикл под названием «Жертва», а также ряд проповедей в его публицистическом сборнике «Вечеря душевная». Общность мотивов кантемировской сатиры с обличительными произведениями Симеона Полоцкого прослеживается и в таких стихотворениях последнего, как «Суд», «Пианство», «Невежда», «Купецтво», «Купля», «Дароимство», «Сребролюбие» и др.

Все эти факты дают представление о той достаточно широкой культурно-идеологической традиции силлаби-

ческого стихотворства, завершителем которой в 1730-е гг. Кантемир объективно явился.

Не случайно после него выведение в литературе духовных лиц в качестве прямого объекта сатирического обличения больше не встречается. Область антирелигиозной сатиры как самостоятельная тема переходит в разряд анонимной подцензурной полуфольклорной письменности, бытовавшей на протяжении XVIII в. в рукописных списках нелегально.[19] Эту судьбу разделил и знаменитый антиклерикальный памфлет Ломоносова «Гимн бороде».

Так обстоит дело с отношением Кантемира к традициям назидательной поэзии силлабической школы. Он перерос ее, и неудовлетворенность возможностями силлабического стиха Кантемир уже сам стал ощущать в период пребывания за границей. Кроме того, общая светская направленность идеологической позиции Кантемира, восприятие и перенесение им на русскую почву отдельных идей раннего французского просветительства, как и прямое следование урокам Буало и античных сатириков в жанре стихотворной сатиры, помогают уловить ту грань, которая отделяла его творчество от поэзии латинствующих гуманитариев XVII в.

Более сложным будет уяснение отношения Кантемира к другой линии сатирических традиций XVII в.— к рукописной демократической сатире социальных низов, смыкавшейся с фольклором крестьянских масс. О прямой ориентации сатирика на развитие принципов данного направления говорить трудно хотя бы потому, что представитель правящего сословия, широко образованный Кантемир имел достаточно высокое представление о том месте, какое литература должна занимать в обществе, и свою деятельность рассматривал как вклад в решение общегосударственных задач. Эта своеобразная государственность позиции Кантемира резко отделяет его творчество от традиций сатиры, бытовавшей в среде населения городского посада, низшего духовенства и в крестьянских массах. Но о полном отсутствии всяких связей творчества Кантемира с этой традицией говорить, однако, нельзя. Речь должна здесь идти о своеобразной соотнесенности общего умонастроения писателя, пафоса, пронизывавшего его произведения, с пафосом народной демократической сатиры. Преемственность традиций заявляла о себе в данном случае не в виде реминисценций, текстовых заимствований или следовании каким-то правилам поэти-

ки, а как продолжение общей тенденции критического обличения социальных пороков, в чем демократическая сатира XVII в. оставила еще более заметный след, нежели назидательная поэзия силлабической школы.

Можно, конечно, найти и примеры переклички отдельных мотивов сатир Кантемира с тем, что было зафиксировано в памятниках демократической сатиры XVII в., а также в драматургии фарса и интермедии школьного театра.[20] Это и насмешки сатирика над представителями духовенства, и его выпады против продажности судей и алчности подьячих. Но помимо общности тематической показатели восприятия Кантемиром традиций народной сатиры следует видеть и в лексико-стилистическом строе его сатир. Воздействие народной речевой стихии проявляется в изобилии фразеологизмов, просторечия, элементов фольклорной поэтики, пословиц и поговорок. С другой стороны, в отдельных приемах сатирического обличения имеет место стихийное тяготение сатирика к народному юмору, к скрытой иронии, улавливаемых опять же в подчеркнутой ориентации стиля его сатир на близость к речевой практике простонародья.

Здесь мы вплотную приближаемся к одному из кардинальных вопросов специфики сатиры XVIII в., а именно к вопросу о степени реалистичности сатиры данной эпохи и о природе этой реалистичности. Исследователи, стремившиеся наблюдать элементы реализма в сатирах Кантемира, сосредоточивают обычно главное внимание на тех реалиях, которые позволяли видеть в Кантемире искусного бытописателя своего времени. Мастерски выписанные типовые портреты, исполненные тонкой наблюдательности бытовые зарисовки наполняют его произведения. Острота и зримость передачи жизненных деталей, точно подмеченные штрихи психологии отдельных социальных типов, словно выхваченные из живой жизни сценки действительно составляют одно из очевидных достижений русской литературной сатиры на заре ее становления и свидетельствуют о несомненном писательском таланте Кантемира. Но в какой мере все это может рассматриваться в качестве показателей реалистичности метода Кантемира? В какой мере эмпирические наблюдения, отразившиеся в деталях портретных зарисовок, пусть даже поражающих живостью и остротой их словесной передачи, служат в сатирах Кантемира раскрытию законов, управляющих социальным бытием человека?

Подлинное назначение этих деталей, принимаемых подчас за свидетельства реализма, становится понятным в свете публицистической направленности содержания кантемировских сатир. Поражающие нас сейчас своей колоритностью и яркостью, все эти описания и портретные характеристики в системе развертывания центральной для каждой сатиры идеи носят по существу подсобный характер. Они оказываются включенными в цепь аргументации отстаиваемых автором тезисов и вне этой функции не могут существовать. Сам по себе метод творчества Кантемира остается внеположным реализму как системе художественного мировосприятия. В подтверждение такого заявления приведем один весьма показательный факт.

В первой, наиболее известной и идейно насыщенной сатире Кантемира, направленной на защиту просвещения, враги науки изображаются автором как бы с двух точек зрения. В первой части сатиры обличение противников науки ведется весьма своеобразно. Автор предоставляет слово им самим. И этот метод своеобразной самохарактеристики, когда перед читателями высказываются поочередно и священнослужитель Критон, и помещик Сильван, и пьяница Лука, и щеголь Медор, давал прекрасную возможность объемного и максимально насыщенного раскрытия обскурантизма и невежества устами самих противников просвещения. Показательно, что в одном лагере противников просвещения оказываются и защитники домостроевского уклада жизни, идеологические противники петровских преобразований, такие как Критон, Сильван, и представители народившегося слоя новомодных дворян, воспринявших лишь внешнюю сторону пользы европейской цивилизации, как Лука и Медор. Но вот что бросается в глаза, когда мы повнимательнее прислушаемся к речам этих, отданных автором на посмеяние, персонажей его сатиры. Аргументы, которые защитники невежества выдвигают против науки, поражают подчас своей глубиной и высокой степенью эрудированности тех, кто их произносит. Тоскующий по прежним временам помещик Сильван, видящий в латыни корень злоключений (Живали мы преж сего не зная латыне, / / Гораздо обильнее, чем мы живем ныне... с. 58), отнюдь не выглядит полным невеждой, когда далее рассуждает о бесполезности астрономических наблюдений над светилами, проявляет осведомленность о различиях в объяснении

системы мироздания, наконец, упоминает Эвклида, алгебру, как также бесполезные в жизни человека:

К чему звезд течение смыслить и ни к делу,
Ни к стати за одним ночь пятном не спать целу:
За любопытством одним лишиться покою,
Ища солнце ль движется или мы с землею?
В часовнике можно честь на всякий день года
Число месяца и час солнечного всхода.
Землю в четверти делить без Евклида смыслим,
Сколько копеек в рубле без алгебры счислим.

(с. 59)

Ясно, что подлинный Сильван в жизни вряд ли бы мог иметь такие мысли и столь логично и последовательно их излагать. В устах человека с уровнем сознания Сильвана подобная осведомленность о различных областях знания маловероятна. За логичностью, с какой доказывается вред науки, мы явственно ощущаем пытливый и всеобъемлющий ум самого автора, т. е. Кантемира.

Аналогичным образом звучат в устах пьяницы Луки проникновенная тирада в похвалу вину или полный выспренной риторики зарок Луки, в котором он ставит условия своего обращения к книгам. Исследователями, в частности А. Д. Галаховым, уже отмечалось, что в данных случаях Кантемир следует античным поэтам, вставляя в речь пьяницы перефразированный отрывок из 5-го послания Горация и несколько видоизмененную цитату из 7-й элегии Овидия.[21] Таким образом, на всей системе аргументации защитников невежества лежит ощутимый налет образованности, преимущественно латинской. Доводы противников просвещения стилистически ничем не отличаются от той части сатиры, где обличение ведется уже непосредственно от лица самого автора. И это вновь помогает ощутить своеобразие эстетической позиции Кантемира и убедиться в том, что реалистический принцип раскрытия социального бытия человека в его исторической обусловленности не мог еще стать достоянием творческого метода сатирика.

И однако вопрос о роли сатир Кантемира в формировании предпосылок тех факторов, постоянное наличие которых в литературе XVIII в. подготавливало подспудно почву для будущего реализма, не может быть снят окончательно. Только наличие таких предпосылок следует видеть не в эмпирике бытовых зарисовок самих по себе, а в тех элементах демократизма мировоззренческой позиции Канте-

мира, которые имели место в системе его художественного мировосприятия. Основной сферой проявления этого качества кантемировской сатиры являлся язык, лексико-стилистический строй его сатир.

В написанном незадолго до смерти теоретическом трактате «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» Кантемир высказал ряд принципиальных положений о состоянии русского литературного языка его времени. Так, аргументируя необходимость рифм во французском стихосложении высокой обработанностью французского разговорного языка, при которой только рифма способна обеспечивать поэтическую красоту стиха, Кантемир отмечает в русском стихотворстве отделенность поэтического языка от норм естественной разговорной речи: «Наш язык... изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои» (с. 408).

Нетрудно почувствовать здесь отражение тех взглядов на функцию нормативности стилистического словоупотребления, которые будут развиты и закреплены позднее в известном «Предисловии о пользе книг церковных» М. В. Ломоносова, утвердившем теорию «трех штилей». Но показательно, что в сатире наряду с басней, комедией и трагедией подобное удаление от норм просторечия Кантемир не считает необходимым. Природа этих жанров, по мнению сатирика, требует «приближения к простому разговору». И особенно это относилось к сатирам. В «Примечаниях», сопровождавших одно из программных сочинений Кантемира — его «Речь к благочестивейшей государыне Анне Иоанновне...», имевшее целью оправдать в глазах императрицы направление своих творческих интересов, автор недвусмысленно указывает на источник, определивший лексический строй его сатир: «Подлинно автор всегда писал простым и народным почти стилем, в чем, мне мнится, последовал он стихотворному правилу, которое велит, чтоб сатиры были просты» (с. 268). И стиль сатир Кантемира действительно демонстрирует широкое проникновение народной в своей основе просторечной фразеологии, насыщенность фольклорными элементами. Вот отрывок из V сатиры «На человеческие злонравия вообще» (вторая редакция):

Пахарь, соху ведучи иль оброк считая,
Не однажды привздохнет, слезы отирая:
«За что-де меня творец не сделал солдатом?

Не ходил бы в серяке, но в платье богатом,
Знал бы лишь ружье свое да свого капрала,
На правеже бы нога моя не стояла,
Для меня б свинья моя только поросилась,
С коровы мне б молоко, мне б куря носилась;
А то все приказчице, стряпчице, княгине
Понеси в поклон, а сам жирей на мякине».

(с. 137)

Приведенный пассаж в контексте идейного содержания сатиры призван подтвердить мысль о неразумности людей. Не довольствуясь настоящим положением перед воображаемой легкостью солдатской службы, крестьянин мечтает о перемене своего состояния. И примечательно, как в логике рассуждений пахаря, перечисляющего невыгоды крестьянской жизни (наказания, постоянные поборы), вырисовываются и представления о том идеале, какой крестьянину мог подсказать его жизненный опыт. Утверждается этот идеал сначала от противного, а потом, после происшедшей с крестьянином перемены («пахаря вписали в солдаты»), и непосредственно:

«То ль не житье было мне,— говорит,— в крестьянстве?
Правда, тогда не ходил я в таком убранстве,
Да летом в подклете я, на печи зимою
Сыпал, в дождик из избы я вон ни ногою;
Заплачу подушное, оброк — господину.
А там, о чем бы тужить, не знаю причину:
Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома,
Хлеба у меня чрез год, а скóтам — солома...»

(с. 137)

И в этой цепи наивных, но единственно логичных в устах крестьянина доводов Кантемиру удается передать склад мышления определенной социальной среды. Психология русского крестьянина раскрывается не со стороны, а словно изнутри: настолько тонко удалось автору слить свой голос с голосом простого труженика. Здесь что ни фраза, то концентрация народной манеры выражаться: «На правеже бы нога моя не стояла...», «...все приказчице, ...а сам жирей на мякине», «Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома», «...в дождик из избы я вон ни ногою» и т. п. Почти в каждом стихе мы можем встретить либо фразеологизм, либо поговорку, либо блестки народного юмора.

Примеры прямого использования Кантемиром народных пословиц и поговорок можно найти в каждой его сатире. Причем в большинстве случаев им отводи-

тся роль обобщающих оценочных формулировок. В емкой красочности фольклорных сентенций Кантемир черпает материал для выражения наиболее важных, опорных положений, призванных раскрыть его собственную идейную позицию. Пословицы приобретают функцию своеобразных тезисных заключений. «Мед держи на языке, а желчь всю прячь в грудях»,— кратко заметит он в сатире IV «О опасности сатирических сочинений» (с. 110), говоря о незавидном положении в обществе обличителя людских пороков и опираясь при этом на народную пословицу «На языке мед, а под сердцем лед». Характерна апелляция к образности фольклорной сентенции в финале V сатиры (вторая редакция):

Речь мою про себя крой, буде в ней какую
Пользу чаешь; не ищи употреблять тую
К исправлению людей: мала к тому сила
Наша с тобой — *исправит горбатых могила.*

(с. 138)

Или, говоря о подлинном достоинстве знатных людей, Кантемир резюмирует свою мысль, привлекая народную поговорку:

Над всем же тому, кто род с древнего начала
Ведет, *зависть, как свинье узда, не пристала.*

(с. 76) (Курсив мой,— *Ю. С.*)

Фольклорный материал органично входит в речевую ткань кантемировских сатир как в чистом виде, так и в скрытом, преобразуясь в авторские реплики, комментарии, иногда развернутые картины. «Больше врет, кому далось больше разумети» (с. 57), «Кто всех бить нахалится, часто живет битый» (с. 110), «Старик трех молодых разумом потянет» (с. 158) и т. д.[22] Это примеры почти чистых пословичных формулировок.

Иногда Кантемир использует пословицы в качестве комментариев к отдельным стихам своих сатир, как например в I сатире. Первый же стих произведения («Уме недозрелый, плод недолгой науки!») сопровождается в «Примечаниях» справкой: «Тут наука значит *наставление,* действо того, кто другого учит. Так, в пословице говорим: *«Плеть не мука, да впредь наука»* (с. 62). Или в VII сатире, посвященной вопросам воспитания, Кантемир, говоря о тщетности требований к ребенку, если они не подкреплены личным примером родителей, завершает рассуждение

репликой: «По воде тогда мои вотще пишут вилы» (с. 162). И тут же в «Примечаниях» к этому стиху разъясняет: *«Вилами по воде писать* — русская пословица, значит то же, что напрасно труд свой терять, понеже на воде букв изображение удержаться не может» (с. 170).

Не менее часты случаи скрытого применения пословиц и поговорок, когда их смысл вытекает из мимолетного, брошенного как бы вскользь замечания, остроумной реплики.

Описывая в IV сатире свое состояние в момент творческого вдохновения, Кантемир завершает изложение колоритным сравнением:

Проворен, весел спешу, как вождь на победу
Или как поп с похорон к жирному обеду.

(с. 113)

В этом чрезвычайно удачно найденном штрихе как бы сконцентрировано насмешливо-критическое отношение к духовенству. Психология ханжествующего священнослужителя раскрыта с такой же рельефностью, какая существует и в демократической антицерковной сатире XVII в., и в фольклоре — в таких, например, народных пословицах, как «Кому тошно, а попу в мошно», «Не всякий в старцы стрижется для Иисуса, иной и для хлеба куса», «Поп и петух и не евши поют», «Игумен за чарку, а братия за ковши» и т. п.

Кантемиру достаточно внести в рассуждения пьяницы Луки из I сатиры:

Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки,
И возвратятся назад минувшие веки —

одну только деталь:

Когда в пост чернец одну есть станет вязигу,—
Тогда, оставя стакан, примуся за книгу —

(с. 59)

и вся выспренняя (заимствованная, кстати, у Овидия) тирада приобретает дополнительную смысловую насыщенность. В общем контексте перечислений заведомо маловероятных и вообще нереальных вещей упоминание монаха, тщательно соблюдающего пост, приобретало гротесковые

черты сатиры на весь институт монашества. Источник данного сравнения вновь ведет нас к вполне определенной системе образно-смысловых ассоциаций, именно к той, которая так рельефно проявила себя в антиклерикальной демократической сатире XVII в. Кантемир оказывается стихийным продолжателем этой традиции.

Подобных примеров можно было бы привести еще немало, причем связанных не только с обличением духовенства, но также и с темой неправедного судейства, невежества подьячих, кичливостью дворян и др. Здравый смысл народного мировосприятия, воплощаемый в оценках всех этих явлений, отражается всякий раз, как только Кантемир прибегает к формам лексико-фразеологического строя, соотносимого с тем, какой был представлен в памятниках народной сатиры, в интермедиях, наконец, в народных пословицах и поговорках:

Болваном Макар вчерась казался народу,
Годен лишь дрова рубить или таскать воду;
Никто ощупать не мог в нем ума хоть кроху,
Углем черным всяк пятнал совесть его плоху.
Улыбнулося тому ж счастие Макару —
И, сегодня временщик, уж он всем под пару.

(с. 135)

Нетрудно уловить источник этой живописной зарисовки. Она восходит к пословице: «Вчерась Макар огороды копал, а ныне Макар в воеводы попал».* Так народная мудрость, заключенная в пословице, становится исходным пунктом для выражения оценки такого социального явления, как «временщичество». * В этой опоре на богатство естественных норм речевой стихии простонародья, на спрессованную в пословичном фольклоре вековую мудрость и следует искать ответ на вопрос о наличии в системе художественного творчества Кантемира предпосылок для формирования методов поэтического обобщения, подготавливавших позднейший реализм.

* Не исключено, что за внешней пословичной оболочкой был скрыт понятный для современников Кантемира намек на А. В. Макарова (1671—1750), который при своем незнатном происхождении, будучи полуграмотным и к тому же лишенным высоких моральных качеств, только за свою услужливость и безотказную преданность достиг в правление Екатерины I высокого поста «тайного советника» при дворе, получив доступ к принятию государственных решений.— См.: *Гельбиг Г.* Русские избранники. Берлин, 1900, с. 144; также: Рус. архив, 1890, т. II, № 5, с. 5—6.

Мы отнюдь не собираемся в просторечности стиля видеть основание, чтобы считать произведение реалистическим по своему методу. Речь идет о другом. В эпохи, отмеченные нормативностью художественного мышления, каким был русский XVIII в., слово как материал поэзии оказывается оторванным от естественных форм своего бытования. Показателем высокой поэтичности в ведущих жанрах классицизма становилась особая выделенность лексико-стилистического строя произведений, установка на повышенную метафоризацию словоупотребления, на усиление напряженности интонационных средств речи. Это наблюдается в оде, эпической поэме, духовной поэзии, в отдельных жанрах лирики и даже иногда в трагедии. Если к сказанному добавить, что в условиях XVIII в. господство нормативности поэтического словоупотребления подкреплялось необходимостью практического освоения новых, неведомых ранее форм художественного творчества, то станет понятным естественный и исторически закономерный разрыв, какой образовывается в эпоху классицизма между нормами литературного языка и тем языком, на котором происходило повседневное общение людей. Реализм в перспективе исторического развития литературы и являлся той системой художественного мировосприятия, в которой данный разрыв был устранен.

Но, обращаясь к литературе XVIII в., мы видим, что именно сатира с родственными ей жанрами на всех этапах оказывается объективно хранителем естественной, свободной от риторической напряжености и экзальтации стихии речевого словоупотребления. Принятая в сатире, эта стихия своими корнями уходила в речевую культуру широких народных масс.

«Язык не есть только известная система приемов познания, как и познание не обособлено от других сторон человеческой жизни... Язык есть вместе путь сознания эстетических и нравственных идеалов»,[23]— писал А. А. Потебня в статье «Язык и народность». В XVIII в., в котором скрестилось так много взаимопересекающихся процессов культурного влияния, сатира оставалась тем островом, где новшества проходили своеобразную проверку на прочность. Критерием подобных оценок являлся в конечном итоге здравый смысл духовного опыта нации, зафиксированный в языке, на котором подавляющая масса этой нации говорила. В этом основное значение новаторства Кантемира-сатирика в области литературного языка.

И именно в таком смысле кантемировское творчество, по нашему мнению, может рассматриваться стоящим у истоков зарождения принципов реалистического мировосприятия.

* * *

Мы видели, что первые образцы стихотворной сатиры появились в России в тот момент, когда классицизм как литературное направление на русской почве окончательно еще не сформировался. Своеобразным манифестом нового художественного метода явились две «епистолы» («О русском языке» и «О стихотворстве») А. П. Сумарокова, выпущенные им в 1747 г. Следуя «Поэтическому искусству» Буало, Сумароков сделал достоянием соотечественников основные положения доктрины классицизма с учетом специфики эстетических потребностей времени. В перечне требований, предъявляемых к различным жанрам, Сумароков изложил и свое понимание функции сатиры:

В сатирах должны мы пороки охуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться,
И чтобы в страстные сердца она втекла:
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла.[24]

Перечисляются в «епистоле» и те, над чьим «безумством пышным» должен смеяться сатирик. Лицемер, льстец, неправедный судья, взяточник подьячий, сплетник, трус — таков традиционный набор носителей пороков, частично уже представленный ранее в сатирах Кантемира. Образцовым автором в этом жанре остается для Сумарокова Буало.

Первый опыт в создании собственных стихотворных сатир Сумароков предпринял в 1759 г., когда в своем журнале «Трудолюбивая пчела» поместил «Сатиру» в духе Буало. С этого времени Сумароков регулярно обращается к сатирам. В 1774 г., за три года до смерти, он выпускает сборник «Сатиры», куда включает десять сатир, созданных им в 1760-е — начале 1770-х гг., в том числе и первую сатиру, помещенную здесь под названием «Кривой толк».

П. Иващенко, автор брошюры «Очерк содержания сатир А. Сумарокова» (Нежин, 1874), приписывает ему еще три произведения, относящиеся к жанру сатиры. Все они входят в состав рукописного сборника из библиотеки Казанского университета «Разные стиходействия» и в

XVIII в. оставались неопубликованными. Это прежде всего «Сатира» на Тредиаковского, помещенная под № 34, и два стихотворения, являющиеся откликами на «Гимн бороде» Ломоносова (№ 18 и № 19).[25] Поскольку серьезных доводов в пользу такой атрибуции П. Иващенко не приводит, полагаясь на мнение опубликовавшего эти произведения А. Н. Афанасьева, также, кстати, малоаргументированное, мы ограничимся анализом стихотворных сатир Сумарокова, которые были опубликованы им самим.

К тому времени, когда Сумароков утвердил себя в качестве лидера русского литературного классицизма, обстановка качественно изменилась. Усилиями Тредиаковского и Ломоносова была совершена реформа русского стихосложения. На смену силлабическому виршеслагательству пришла система ритмически упорядоченного силлабо-тонического стиха. Претерпели изменения и представления о нормах литературного языка. Позднее, когда благодаря Сумарокову и его школе все основные жанры классицизма обрели свое гражданство на русской почве, выкристаллизовались типовые черты структурного облика стихотворной сатиры. Традиционным для этого жанра стал введенный Сумароковым (по образцу Буало) «александрийский стих», соответствовавший в системе русского стихосложения шестистопному ямбу. Приверженность этому размеру русская сатира сохранила вплоть до конца XVIII в. В стилистическом отношении сатира Сумарокова также выглядит более облагороженной. Очищенный от употребления церковнославянской фразеологии, от избытка вульгаризмов и просторечий, стиль его сатирических произведений стал отличаться светскостью и простотой. На фоне других поэтических жанров классицизма слог сатир Сумарокова тяготеет к слогу эпиграммы и эпистолярно-дидактических форм, сближаясь в отдельных случаях со слогом басни.

Но были и более существенные показатели качественного своеобразия сумароковской стихотворной сатиры. Начав с прямого подражания Буало в своей первой сатире, Сумароков очень скоро встал на самостоятельный путь. Он видоизменил традиционную структуру жанра, создав особый тип стихотворной сатиры, более компактной по структуре и более острой по идейному содержанию. Освободив структурный каркас от атрибутов условного диалога с воображаемым адресатом, Сумароков фактически разрушил эпистолярную основу жанрового канона,

приблизив свои поздние сатиры к памфлету, а в ряде случаев придав им функции пародии. Так, две последние сатиры из сборника 1774 г. (IX. «Наставление сыну» и X. «Ода от лица лжи») являются уже чисто пародийными произведениями. Ниже мы остановимся на этом вопросе специально.

Деятельность Сумарокова протекала в обстановке, когда в русской литературе активно формировались новые традиции, появились свои авторитеты, закладывались основы поэтических школ и группировок, т. е. когда уже сложилась определенная расстановка литературных сил. Выступив в роли законодателя мнений в «епистолах» 1747 г., Сумароков уже тогда резко отделяет собственное творчество от наследия предшественников, не исключая и таких современников, как Тредиаковский. Показательно, что задачи, стоявшие перед национальной литературой, Сумароков соизмеряет непосредственно с культурным опытом европейских стран:

О вы, которые стремитесь на Парнас,
Нестройного гудка имея грубый глас,
Престаньте воспевать! Песнь ваша не прелестна,
Когда музыка вам прямая неизвестна.
Но в нашем ли одном народе только врут,
Когда искусства нет или рассудок худ?
Прадон и Шапелен не тамо ли писали,
Где в их же времена стихи свои слагали
Корнелий и Расин, Депро и Молиер,
Делафонтен и где им следует Вольтер.[26]

Призыв к соотечественникам, заключенный в начале II эпистолы («О стихотворстве»), Сумароков обосновывает ссылкой на примеры из французской литературы XVII в. Но совершенно ясно, что при этом он целит прежде всего в русских Прадонов и Шапеленов. Чье же искусство не удовлетворяет Сумарокова? Каким стихотворцам он не рекомендует следовать? Круг этот, естественно, ограничен. Два имени называет Сумароков в начале сатиры — Кантемира и Феофана Прокоповича. Признавая заслуги первого в распространении в России достижений Буало и успехи второго в красноречии, автор эпистолы отказывает обоим в праве считаться достойными подражания поэтами. Представитель нового поколения писателей, Сумароков ясно осознает грань, отделяющую его поэзию от школы силлабического стихотворства, устарелость которой в новых условиях была очевидной. В конце эпистолы, перечис-

ляя образцы, на которые следует ориентироваься начинающим русским авторам в разных жанрах, он указывает на оды Ломоносова («Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен») и тут же обрушивается на Тредиаковского, снабжая его презрительной кличкой Штивелиус.

Таким образом, для Сумарокова проблема авторского самоутверждения всегда оказывалась связанной с литературной борьбой, которая с годами все нарастала. И это нашло свое отражение в содержании его сатир. Так, сатира IV («О худых рифмотворцах») сборника 1774 г. вся посвящена полемике автора со своими литературными противниками. Она отмечена острой памфлетностью, вообще отличавшей позицию Сумарокова в подобных сочинениях. Можно назвать целую группу авторов, служивших объектами его нападок как в сатирах, так и в других жанрах. Помимо Тредиаковского в числе противников Сумарокова в 1760-е гг. были и М. В. Ломоносов, и В. Петров, и М. Д. Чулков, и В. Г. Рубан и др. В этой полемике Сумароков выступает как представитель определенной поэтической школы, объединявшей литературных единомышленников, лидером которых он по существу являлся. Сумароков сделал, таким образом, решающий шаг к слиянию пафоса сатиры с целями литературной критики. И в этом он также был ближе к Буало, чем к Кантемиру.

Показательно, что уже в начале 1750-х гг. традиция памфлетной сатиры в формах, выработанных Буало, закрепляется на русской почве в творчестве учеников Сумарокова. В 1753 г. в литературных кругах Петербурга появилось сочинение И. П. Елагина, известное под названием «Сатира на петиметра и кокеток». Распространявшаяся в рукописных списках, сатира по своему содержанию имела программный характер. Написанная легким и изящным для своего времени стилем, сатира едко высмеивала некоего галломанствующего щеголя, помешанного на подражании французской моде. Не исключено, что в облике петиметра был выведен фаворит императрицы Елизаветы Петровны вельможа И. И. Шувалов. Однако резонанс, вызванный этой сатирой в литературных кругах, объясняется наличием в ней скрытого противоборства литературных лагерей. Уже зачин сочинения Елагина, воспроизводивший структурно начало II сатиры Буало («К Мольеру»), содержит четкое определение позиции автора:

Открытель таинства любовныя нам лиры,
Творец преславныя и пышныя «Семиры»,
Из мозгу рождшейся богини мудрой сын,
Наперсник Боалов, российский наш Расин,
Защитник истины, гонитель злых пороков,
Благий учитель мой, скажи, о Сумароков!
Где рифмы ты берешь?..[27]

Открытое признание за Сумароковым роли законодателя литературных вкусов сочетается в сатире с ядовитыми насмешками над сочинениями Ломоносова. Автор даже обыгрывает проскользнувшую в одной из од Ломоносова не совсем удачную рифмованную пару:

Или как наш пиит, вписав в свой стих *Россию,*
Любуется, сыскав к ней рифмою *Индию.*
Так ободренный наш сей речью петиметр,
Как легкое перо, подъемлет сильный ветр,
Подъемлем радостью, из кресел вылетает.[28]

Проведение параллели между «пиитом» и «петиметром» становится понятным в свете покровительства, которое Шувалов оказывал Ломоносову. Появление сатиры Елагина послужило своеобразным сигналом для начала ожесточенной полемики, которая в конечном итоге способствовала консолидации сил противостоявших литературных группировок.[29]

Авторитет Сумарокова как «наперсника Буало», сохранявшийся на протяжении 1750 — 1760-х гг., покоился, конечно, на признании его роли теоретика новой литературы. Роль эта определялась программностью установок, которые он развернул в своих теоретических эпистолах 1747 г. Но в творческой практике Сумароков-сатирик, как мы уже заметили, был самостоятелен. Существенным новшеством в содержании его сатир явилась детализация объектов сатирического обличения. Все сатиры сборника, за исключением I сатиры, содержат четкое определение предмета обличения: «II. Кривой толк» — написана в 1759 г. и содержит горестную констатацию всеобщего царящего в мире безрассудства, которое люди не только отказываются замечать, но и искусно оправдывают; сатира «III. О благородстве» — тематически перекликается со II сатирой, но отличается от нее публицистической декларативностью и отсутствием нравоописательного элемента; «IV. О худых рифмотворцах» — посвящена, как мы уже сказали, вопросам чисто литературной полемики; «V. О

худых судьях» — своеобразная развернутая инвектива против взяточничества в судах и невежества вершителей правосудия; сатира «VI. О французском языке» — высмеивает бездумное поклонение иностранной моде и нелепое щеголяние знанием французского языка; сатира «VII. О честности» — восходит тематически к XI сатире Буало и поднимает узловую проблему в глазах идеологического лидера дворянской культуры, проблему нравственных норм, определяющих поведение дворян в обществе; наконец, «VIII. О злословии» — частично разрабатывает тему предшествующей сатиры и направлена против недоброжелателей автора.

Известное разграничение тематики мы наблюдали и в сатирах Кантемира. Но в его трактовке постановка, например, той же проблемы благородства или дворянской чести служила своеобразным поводом для рассмотрения в пределах одного произведения целого спектра вопросов. И обличение бездумного подражания молодых дворян европейским модам, и демонстрация многообразных поприщ, открытых для служебного продвижения дворянству, и обрисовка положения в судах, и даже рассуждения о качествах, необходимых придворному для его карьеры,— обо всем этом идет речь в сатире II Кантемира. Причем эта критика сопровождается, как мы видели, колоритными зарисовками бытовых сцен, призванными оживить, усилить обличительный эффект.

Произведения Сумарокова лишены подобной широты в подходе к разработке темы. В них практически почти отсутствуют нравоописательные сцены. Сатиры Сумарокова, всегда конкретные по своей идеологической направленности, отмечены в то же время известной умозрительностью в обосновании позиций автора. Ход мысли Сумарокова теоретичен, а точнее, логически выверен, ибо идеал автору ясен. Отсюда проистекает своеобразная декларативность, программность сатир Сумарокова. Идеолог правящего сословия, каким осознает себя сам автор, развертывает перед братьями по классу программу требований, нарушение которых порочит звание дворянина, не соответствует идеальным нормам, долженствующим определять нравственный облик благородного человека. Разным пунктам этой программы соответствовало и содержание разных сатир.

Изменение исторической ситуации самым непосредственным образом сказалось на идейном содержании сума-

роковских произведений. Так, например, в его сатирах отсутствует антиклерикальный пафос. Исчезает тема корыстолюбия и лицемерия лиц духовного звания, пропадает обличение монашества. Зато затрагивавшаяся у Кантемира как частная тема модничанья становится теперь самостоятельным предметом отдельной сатиры и конкретизируется в осмеянии галломании. Сумароков стоит у истоков разработки этой темы, сохранявшей злободневность на протяжении всего XVIII столетия. Причем обращается он к ней в самых различных жанрах.

Есть существенная разница и в подходе Сумарокова к решению проблемы дворянского благородства. Солидаризируясь с Кантемиром в его пафосе видеть первый долг дворянина в том, чтобы оправдывать свое знатное происхождение благородными делами, Сумароков принимает и идею естественного равенства людей:

Мужик и пьет и ест, родился и умрет,
Господский также сын, хотя и слаще жрет...[30]

Но, с другой стороны, отстаивание принципа возведения в дворянское достоинство лиц незнатного происхождения утрачивает в его глазах политическую актуальность. Для Сумарокова сохранение сословных границ остается незыблемым условием нормального функционирования общества. Мысль об избранничестве и высокой ответственности перед обществом дворянства составляет стержень идейного содержания его III сатиры «О благородстве». В практике возведения в дворянский чин выходцев из низших социальных слоев Сумароков склонен даже видеть одну из причин административных неустройств и падения уровня нравственности дворянства в целом. Неприкосновенным для Сумарокова остается и принцип крепостной зависимости крестьян от помещиков.[31]

Таким образом, каждая сумароковская сатира, взятая отдельно, изолированно от остальных, затрагивает какую-то одну политическую или моральную проблему, обозначенную в ее заглавии. Общая концепция критического осмысления мира может быть выведена из знакомства со всем циклом. Сумароков, по-видимому, и задумывал свой сборник как цикл сатир, посвященных обсуждению животрепещущих проблем современности, что в свою очередь определило их структурное своеобразие. Каждая из них — это взволнованный монолог, где горестные, полные недоумения вопросы перемежаются едкими, испол-

ненными иронии насмешками и заключаются категоричными сентенциями, напоминающими нравственные заповеди. Отсюда проистекает острая публицистичность сатир Сумарокова, при которой известная тезисность изложения компенсируется целенаправленными и всегда конкретными ответами на поставленные в них проблемы. Сумарокову чужды постепенный, ведущийся словно издалека подход к теме, обстоятельное, восходящее к традиции нравоучительных диалогов, развитие доводов от лица выведенных в сатире персонажей, детализация доказательств побочными отступлениями. Он прямо и недвусмысленно уже в зачине формулирует проблему, и в том, как он ее формулирует, содержится ключ к пониманию авторской позиции:

Сию сатиру вам, дворяня, приношу!
Ко членам первым я отечества пишу.
Дворяня без меня свой долг довольно знают,
Но многие одно дворянство вспоминают,
Не помня, что от баб рожденных и от дам
Без исключения всем праотец Адам.

(с. 356)

Здесь уже ясно обозначены и адресат сатирического послания (дворянское сословие), и главный предмет сатиры (долг дворянина), и повод, вызвавший необходимость выступления автора (кичливость дворян своим знатным происхождением), и даже идейное обоснование своей позиции. Последнее сводится к утверждению идеи естественного равенства людей, свойственной всей русской сатире XVIII в. и восходящей в своих истоках к передовой просветительской философии.

Аналогичным образом начинаются почти все сатиры Сумарокова:

Одно ли дурно то на свете, что грешно?
И то не хорошо, что глупостью смешно.
Пиит, который нас стихом не утешает,
Презренный человек, хотя не согрешает,

(с. 358 — 359)

читаем мы в зачине IV сатиры «О худых рифмотворцах». А вот как начинается сатира V «О худых судьях»:

Я прав по совести; закон меня винит,
И худа моего в добре не применит.
О боже праведный! сему ли быти можно!
Решение твое, судья, такое ложно.

. . . .
На то ли обществу иметь судей злочинных,
Дабы законами губити им невинных?

(с. 362)

Или сатира VII «О честности»:

Везде и всякий день о чести говорят,
Хотя своих сердец они не претворят.
Но что такое честь?

(с. 366)

Суть предмета сатиры сформулирована в двух стихах. Источник этого зачина, как и самой темы, восходит к XI сатире Буало («К месье де Валенкуру»). Но достаточно сопоставить сжатый тезисный зачин произведения Сумарокова с развернутым вступлением сатиры французского поэта, чтобы увидеть принципиальную разницу в подходе к разработке темы:

Да, честь, Валенкур, обожаема в свете;
Кто не тратит для превознесения ее обильных слов;
И каждый считает за счастье видеть себя облеченным ею,
И кричит повсюду: честь! да здравствует честь!
Мы слышим, как обсуждают ее на скамьях галер
Гнусный каторжник со своими собратьями;
Он сожалеет о чести, несправедливо осужденной
В его лице грести на галере.
Одним словом, окинем взором землю и море,
Спросим торговцев, финансистов, военных,
Придворных, чиновников магистрата: для них,
если им верить.
Выгода ничего не значит; только честь служит
им законом.[32]

Сумароков, напротив, как мы видели, предельно краток. Непосредственно после тезисного зачина у него сразу следует развитие темы, и обычно тут же даются конкретные примеры, долженствующие подтвердить справедливость заявленного тезиса:

Но что такое честь? Один победой льстился,
И, пьян, со пьяным он за честь на смерть пустился;
Другой приятеля за честь поколотил,
Тот шутку легкую пощечиной платил,
Тот, карты подобрав, безумного обманет
И на кредит ему реванш давати станет.

(с. 366)

Он словно нанизывает один пример на другой, но никогда почти не переходит к развернутым зарисовкам. В этом смысле Сумароков не столько анализирует пороки, сколько

демонстрирует их, сопровождая свои примеры краткими и безапелляционными выводами либо ироническими репликами:

Скажи слагателю нестройной самой оды,
Чтоб бросил он ее, не напечатав, в печь,—
Скорее самого тебя он станет жечь.
Неправедным судьям сказать имей отвагу,
Что рушат дерзостью и честность и присягу,
Скажи откупщику жаднейшему: он плут,
И дастся орденом ему ременный жгут.
Скажи картежнику: он обществу отрава,—
Не плутня де игра, он скажет, но забава.
Спроси, за что душа приказная дерет,—
Он скажет: то за труд из чести он берет!

(«Пиит и друг его», с. 351).

Переходы от одного мотива к другому, смена примеров в сатирах, чередование сравнений поражают своей неожиданностью и внезапностью. Личность автора, нетерпимость его пылкой натуры проглядывают в каждом стихе его сатир. Столь же внезапно и резко сатиры завершаются; они как бы обрываются на полуслове, сжато резюмируя центральную идею произведения:

А если ни к какой я должности не годен,—
Мой предок дворянин, а я не благороден;

(«О благородстве», с. 358)

Доколе дряхлостью иль смертью не увяну,
Против пороков я писать не перестану;

(«Пиит и друг его», с. 351)

На русском прежде был языке сын твой шумен;
Французского хватив, он стал совсем безумен.

(«О французском языке», с. 366)

Отмеченные признаки обличительного метода Сумарокова в сатирах объясняются его пониманием специфики данного жанра и особенностями таланта автора. Сумароков рассматривал свое творчество как гражданское деяние и верил в действенность поэтического слова.

Каждая его сатира по объему значительно уступает отдельным сатирам Кантемира, зато все они характеризуются высокой концентрацией заключенного в них обличительного пафоса. Это особенно наглядно проявляется в стиле сатир, нередко отточенностью и лаконизмом выражений приближающемся к стилю эпиграмм. Некоторые сатиры даже композиционно сохраняют родственность со

структурой эпиграмматического жанра, ибо представляют собой цепь беспрерывно нанизываемых одна на другую обличительно-назидательных сентенций:

Не в форме истина на свете состоит;
Нас красит вещество, а не по моде вид;
. . . .
Разумный моде мнит безделкой быть покорен,
В длине кафтана он со прочими бесспорен,
А в рассуждении он следует себе,
Оставив дурака предписанной судьбе;
Кто русско золото французской медью медит,—
Ругает свой язык и по-французски бредит.
Языки чужды нам потребны для того,
Чтоб мы читали в них на русском нет чего;

(«О французском языке», с. 365)

В других и доброе пороча ненавидим,
А сами во себе беспутства мы не видим.
. . . .
Не делай бранью ты из денежки рубля,
Слона из комара, из лодки корабля.
Почтенный человек бред лютый отвращает,
Который в обществе плут плуту сообщает:
Один рассказывал, другой замелет то ж:
Все мелет мельница; но что молола? Ложь.

(«О злословии», с. 368)

Взятые сами по себе, вне контекста, все эти двустишия и четверостишия вполне могут восприниматься и как эпиграммы, и как морализирующие концовки басен.

Но подобное сближение стилистического строя сатир Сумарокова с поэтикой басен и эпиграмм отражает еще одну, более значительную их особенность. Мы имеем в виду проникновение в его сатиры пародийно-смехового начала. Элемент пародийности, а с ней и известной соотносимости с принципами народной демократический сатиры, можно было отметить уже в самой ранней сатире Сумарокова, озаглавленной в позднейшей редакции «Кривой толк». Обозначив предмет сатиры как всеобщее оправдание господствующих в мире пороков, Сумароков весьма своеобразно утверждает этот тезис. Убеждение каждого в своей мудрости и добродетельности подкрепляется ироническими стихами, рисующими утопическое состояние беспорочной жизни, когда

Не будет пьяница пить, кроме только квасу,
Подьячий за письмо просить себе запасу,
Дьячкам, пономарям умерших будет жаль,
Скупой, ущедрившись, состроит госпиталь.

«Когда ж надеяться премене быть толикой?» — спрашивает сатирик. И ответ его подтверждает несбыточность упований:

Когда на Яузу сойдет Иван великой,
И на Неглинной мы увидим корабли,
Волк станет жить в воде, белуга на земли,
И будет омывать Нева кремлевски стены.

(с. 352)

В использовании подобного приема доказательства выдвинутой в сатире идеи Сумароков не является новатором. Вспомним, к каким доводам прибегает в I сатире Кантемира пьяница Лука, отстаивая бесполезность учения:

Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки
И возвратятся назад минувшие веки,
Когда в пост чернец одну есть станет вязигу,—
Тогда, оставя стакан, примуся за книгу.[33]

Кантемир заимствовал этот отрывок у Овидия, добавив только один собственный штрих — ироническое упоминание о монахе, ревностно соблюдающем пост. Сумароков в своих утверждениях о нереальности упования на благие перемены в людях полностью оригинален. Доводы, оправдывающие его пессимизм, обнаруживают в авторе человека, живущего в Москве, человека русского, обращающегося к соотечественникам. И главное, приведенные стихи из сатиры Сумарокова несут на себе печать своеобразной народности мировосприятия. По стилю они сближаются с шуточными народными песнями, скоморошьими прибаутками, небывальщинами, т. е. формами фольклора, строящимися на пародировании здравого смысла.

Вплотную к использованию пародии в жанре стихотворной сатиры Сумароков подошел в IV сатире «О худых рифмотворцах», которая носит подчеркнуто полемический характер. Оригинальная по композиции и структурным особенностям, сатира содержит ряд неясных мест, до сих пор не получивших удовлетворительного истолкования в научной литературе.[34]

Композиционно произведение распадается на две части. Собственно сатирой является первая часть. Обозначив в зачине объект обличения («Пиит, который нас стихом не утешает, // Презренный человек, хотя не согрешает»

(с. 358)), Сумароков конкретизирует идею произведения, как бы разъясняя читателю свою позицию:

Но кто от скорби сей нас может исцелить,
Коль нас бесчестие стремится веселить?
Когда б учились мы, исчезли б пухлы оды
И не ломали бы языка переводы:
Невеже никогда нельзя переводить,
Кто хочет поплясать, сперва учись ходить.

(с. 359)

Указав далее, что в поэзии помимо знаний нужны еще «сердце» и «вкус», и особо подчеркнув роль таланта, Сумароков замечает, что в истории крупных поэтов было не так уж много. В подтверждение своей мысли он напоминает некоторые этапы развития мировой литературы, связывая их с именами наиболее выдающихся авторов: век Софокла и Еврипида, век Вергилия («римского Гомера») и Овидия, век Тассо и Малерба, наконец, XVII век во Франции, ознаменованный авторитетом Буало. Завершается экскурс в историю резкой инвективой против самоуверенных претензий подражателей «превзойти» достижения великих прешественников. В разные эпохи попытки затмить славу гениев заканчивались позором для соревнователей:

Не можно превзойти великого пиита;
Но тщетность никогда величием не сыта.
Лукан Вергилия превысити хотел,
Сенека до небес с Икаром возлетел,
«Евгении» ли льзя превысить «Мизантропа»,
И с «Ипермнестрою» сравнительна ль «Меропа»?

(с. 359 — 360)

Сумароков последователен в своих оценках. От античности он переходит к современности, ополчаясь на Бомарше, на соперника Вольтера — Кребийона. Его раздраженные нападки на «слезную драму», вызванные успехом постановки в Москве драмы Бомарше «Евгения», сменяются прямой ссылкой на Вольтера, который в своем письме к автору сатиры за год до этого вежливо соглашался с его осуждением крайностей драматургических новаторов. Как теоретик классицизма Сумароков резко осуждает смешение в пределах одного жанра трагического и комического элементов, сравнивая «слезную драму» с лошаком (мулом).

Таково в общих чертах содержание первой части сатиры. Ясно, что нападки Сумарокова были направлены на каких-то конкретных авторов, прежде всего одописцев — создателей «пухлых од», а также «невеж», берущихся за переводы. Кроме того, ополчаясь на подражателей, Сумароков явно метит в тех, кто стремится сравняться с великими поэтами прежних времен и претендует идти по их стопам. Этот мотив повторяется при переходе ко второй части сатиры, где автор в патетических тонах вновь обрушивается на «несмысленных» певцов:

Умолкни тот певец, кому несвойствен лад,
Покинь перо, когда его не вкусен склад,
И знанья малого не преходи границы;
Вергилий должен петь в дни сей императрицы,
Гораций возгласит великие дела:
Екатерина век прекрасный нам дала.

(с. 360)

Упоминания имен Вергилия и Горация в этом связующем обе части сатиры пассаже воспринимаются в контексте всего произведения как опорные сигналы, ключи к пониманию авторской мысли.

Вторая часть сатиры, следующая сразу после приведенного нами пассажа, озадачивает своей резкой контрастностью со стилем и содержанием предыдущих стихов:

Восторга нашего пределов мы не знаем:
Трепещет Отоман, уж Россы за Дунаем.
Под Бендером огнем покрылся горизонт,
Колеблется земля и стонет Геллеспонт;
Сквозь тучи молния в дыму по сфере блещет,
Там море корабли турецки в воздух мещет.
И кажется с брегов: морски валы горят,
А Россы бездну вод во пламень претворят:
Российско воинство везде там ужас сеет,
Там знамя росское, там флаг российский веет.

(с. 360)

Перед нами устойчивый набор лексики, исполненной высокого пафоса панегирических песнопений, стихи, несущие все признаки стилистического строя торжественной оды. Но тем самым оказывается явно нарушенным единство поэтической системы сатиры. Причем это единство нарушается также и в тематическом плане, ибо воспевание побед русской армии над турками никак не вытекает из рассуждений о плохих поэтах и переводчиках. В чем же художественный смысл такой внезапной смены стилистиче-

ской тональности в пределах структуры одного произведения? Западногерманская исследовательница Х. Шредер в книге о русской стихотворной сатире XVIII в. уже обращала внимание на эту особенность IV сатиры Сумарокова. Она объясняла ее пародийным заданием, положенным в основу идейного замысла произведения. Такое объяснение справедливо, но встает вопрос об объекте сумароковской сатиры. Х. Шредер полагает, что в данном случае Сумароков имел в виду оды Ломоносова. Она ссылается на примеры, уже имевшие место ранее: «Достаточно указать на 2-ю „вздорную оду" Сумарокова, в которой высмеивается стиль од Ломоносова. Считается, что эти пародии возникли около 1759 г., но и через 15 лет Сумароков занимает не менее воинственную позицию по отношению к ломоносовскому направлению. Для нас достаточно сопоставить часть лексического материала 2-й „вздорной оды" и пародии в сатире».[35] И далее исследовательница проводила сопоставление лексики обоих произведений, долженствовавшее, по ее мнению, подтвердить справедливость предложенного объяснения. В отдельных элементах общность лексики действительно наблюдается, и пародийный характер приведенных стихов из сатиры Сумарокова очевиден.

Но уже из сопоставления становится ясно, что сарказм пародии Сумарокова направлен не против Ломоносова, а против авторов панегирических произведений, посвященных событиям русско-турецкой войны 1768 — 1774 гг., времени, когда Ломоносова уже не было в живых.[36] Сумароков ополчается на представителей более молодого поколения поэтов, действительно претендовавших в новых условиях выступать продолжателями Ломоносова, но на деле оказывавшихся зачастую всего лишь его посредственными подражателями. Это были В. Петров и В. Рубан, заслужившие у современников репутацию казенных одописцев, готовых поставлять верноподданические панегирики по любому поводу из политической и официальной жизни двора. Произведения этих поэтов и служили непосредственным объектом сумароковской пародии в его IV сатире. Достаточно привести на выбор несколько стихов из оды В. Петрова «На победу российского флота» (1770), чтобы уловить подлинный источник цитированного выше отрывка из второй части сумароковской сатиры.

Вот стихи Петрова:

О странно зрелище! среди валов пожар,
Победа к нам летит, одним врагам удар;
Горят, от дыма мрут, полусожжены тонут...
Что тако озарен средь темной ночи понт!
Не Феб ли ускорил взлететь на горизонт?
Нет, вижду мстят врагам разгневанные Россы,
Их это, их горят торжественны огни.[37]

Опорные сигналы неестественной метафоризации поэтического стиля, который высмеивается во второй части сатиры Сумарокова («морски валы горят», «россы бездну вод во пламень претворят», «российско воинство везде там ужас сеет»), находят свое объяснение в контексте данных стихов В. Петрова. Еще более рельефно весь набор поэтических приемов и лексико-стилистического состава, пародируемых в сатире Сумарокова, предстает в другом произведении В. Петрова — «Поэме на победы российского воинства под предводительством генерал-фельдмаршала графа Румянцева, одержанные над татарами и турками» (1772). Написанная размером героических эпопей, александрийским стихом, «поэма» подчинялась панегирическому заданию, сохраняя в своей структуре все штампы выспренного стиля, отличавшего одическую поэтику Петрова. И вся эта система гиперболизированных метафорических уподоблений с напыщенной метонимикой, напряженной усложненностью синтаксиса, даже неоднократно используемое Петровым рифмовое сочетание «понт — горизонт», «Геллеспонт — горизонт» едко высмеивались Сумароковым в его сатире.

В свете сказанного становятся понятными и содержащиеся в первой части сатиры раздраженные выпады Сумарокова против «невеж-переводчиков», и неоднократные упоминания Вергилия, ожидаемого в век Екатерины II. Вряд ли и здесь Сумароков имел в виду Ломоносова. Ироническое уподобление Вергилию могло бы иметь отношение к Ломоносову лишь в связи с незавершенной поэмой последнего «Петр Великий» (1761). Но никаких оснований для подобного вывода текст сатиры не дает. Но зато как раз в конце 1760-х гг. Петров работает над поэтическим переводом «Энеиды» Вергилия, первая песнь которой появилась в печати в 1770 г. под названием «Еней. Героическая поэма». В стихотворном посвящении цесаревичу, предпосланном тексту поэмы, переводчик в выспренных выражениях уподобляет себя Вергилию, а Екатерину — Августу:

Охота к знаниям, что мудра кроет древность

. . . .

Приводит робкое в движение перо.
О естьли б то текло, как жар велит быстро,
Я, мыслей в высоте Марону подражая,
И большим, нежель он, усердием пылая,
Потщился бы пред всей вселенной показать,
Чем выше Августа твоя Августа мать![38]

Подобные претензии не могли остаться не замеченными для современников, тем более что в предварявшем публикацию предисловии от лица переводчика Петров допустил весьма прозрачные намеки на своих литературных противников, и в первую очередь на Сумарокова.

Другим поэтом, чьи стихи пародировались во второй части сумароковской сатиры, был В. Г. Рубан. Одиозность фигуры этого поэта в глазах современников была такова, что его фамилия стала синонимом бездарного продажного рифмоплета, превратившего поэзию в средство заработка.[39] Он сочинял шаблонные панегирические стихи по любому поводу: на очередную военную победу и на портрет вельможи, на выздоровление царствующей особы от болезни и на освящение построенной церкви. Заключительная часть сумароковской сатиры, где в явно пародийном духе в пышных тирадах прославлялось мудрое и добродетельное правление царствовавшей императрицы, прямо соотносится с содержанием вышедшего незадолго до этого в Петербурге сборника «Сочиненные и переведенные надписи на победы Россиян над турками, одержанные в 1769 и 1770 году и на другие достопамятности, изданные Василием Рубаном» (СПб., 1771).[40]

Следует указать, что в конце названного сборника Рубан напечатал пространную панегирическую «Песнь на торжественное поражение и разогнание многочисленных Оттоманских сил, собравшихся на сей стороне Дуная, Российскими императорскими войсками под предводительством главнокомандующего первою армиею Генерала-Фельдмаршала и разных орденов Кавалера графа Петра Александровича Румянцова, июля 7, 21 и 26 числ 1770 года...» Эта «победительная песнь», посвященная тому же событию, на которое откликнулся своей поэмой В. Петров, была выдержана в тех же тонах неуемного восхваления. Рубан сопроводил свою «песнь» эпиграфом из Вергилия: «Arma virumque cano» («Пою оружие мужей)». И в этом штрихе Сумароков также мог заметить необоснованное

желание заказного поэта выступить в роли российского Вергилия.

В свете сказанного проясняются подлинный смысл и пафос всей сатиры Сумарокова «О худых рифмотворцах». Перед нами акт литературной полемики, отражение борьбы лидера русского классицизма за чистоту «российского Парнаса». То, что вчерашние семинаристы, какими были В. Петров и В. Санковский, опубликовавший в Москве в 1769 г. свой перевод «Энеиды» Вергилия, или заштатные творцы подносных стихов вроде В. Рубана начинали брать на себя функции выразителей общественного мнения, засоряли своими творениями печатный рынок, претендуя на роль певцов «века Екатерины», не могло не тревожить сумароковцев, лидирующее положение которых в литературе к 1770-м гг. и так пошатнулось. IV сатира Сумарокова и явилась реакцией на возросшую активность таких авторов, как В. Петров и В. Рубан.

Использование Сумароковым в жанре стихотворной сатиры пародии как основного структурного принципа ее поэтики вело объективно к разрушению привычных со времен Кантемира представлений о функциях и формальных законах этого жанра. Две последние сатиры цикла демонстрируют полный отход от традиционного, освященного авторитетом Буало жанрового канона.

Такова прежде всего IX сатира Сумарокова «Наставление сыну». Произведение представляет собой своеобразную исповедь умирающего отца своему сыну, в которой развернута программа жизненного поведения, даются конкретные советы, как следует вести себя молодому человеку, вступающему в свет. Позитивное утверждение авторских идеалов путем обличения социальных пороков и низменных свойств человеческой натуры, отличавшее предыдущие сатиры Сумарокова, сменяется здесь открытым травестированием самой идеи нравственных обязанностей человека перед себе подобными:

Забудь химеру ту, слывет котора честь,
На что она, когда мне нечего поесть?
. . . .
Ты честный человек пребуди для себя,
Себя единого ты искренне любя!
Не делай ты себе единому обиды,
А для других имей едины только виды.

(с. 370 — 371)

Подлость, бесчестье, обман, воровство, лицемерие объявляются высшими добродетелями, единственно способными обеспечивать достижение в этом мире почета, богатства и уважения:

Коль можно что украсть, украдь, да только скрытно,
И умножай доход,
Ты всеми образы себе на всякий год!

(с. 370)

Богатых почитай, чтоб с них имети дань,
Случайных похвалять, их выся, не устань:
Великим господам ты, ползая, покорствуй!
Со всеми ты людьми будь скромен и притворствуй.

(там же)

Давай и взятки сам, и сам опять бери,
Коль нет свидетелей, воруй, плутуй сколь можно,
А при свидетелях бездельствуй осторожно!

(с. 372)

Любви, родства, свойства и дружбы ты не знай,
И только о себе едином вспоминай!
Для пользы своея тяни друзей в обманы:
Пускай почувствуют тобой и скорбь и раны.

(с. 373).

И подобными советами наполнена вся сатира. Природа человеческих отношений измеряется в ней господством одного закона — закона голого чистогана и эгоизма. И выбор друзей, и отношения с сановниками и простонародьем («Пред низкими людьми свирепствуй ты, как чорт»), и даже интересы отечества — все оценивается с точки зрения низменного практицизма:

Пускай в отечество мое беда вселится,
Пускай оно хотя сквозь землю провалится,
Чужое гибни все, лишь был бы мне покой.

(с. 373)

Говоря о пародийной природе данной сатиры, следует, конечно, определить исходную основу ее травестийной структуры. Проблема эта имеет два аспекта. Остановимся на содержательном аспекте. В сущности сатира посвящена вопросу воспитания, о чем можно судить из самого заглавия ее. Для пронизанного пафосом просвещения XVIII столетия вопрос воспитания был узловым в истолковании причин общественных неустройств и тех путей, которыми мыслилось достижение социальной гармонии. Среди мно-

жества книг, поэм, трактатов о воспитании было немало пособий практических, чисто дидактического характера, непосредственно развертывавших перед юношеством свод норм и правил поведения. Достаточно вспомнить известное в России с XVII в. «Юности честное зерцало», получившее особую популярность в петровскую эпоху. Статьи дидактического характера регулярно печатались в периодических изданиях. Кроме того, выходили отдельные книги на эту тему, например переведенная с немецкого и выдержавшая на протяжении XVIII в. шесть изданий книга «Дружеские советы молодому человеку, начинающему жить в свете» (первое издание вышло в 1762 г.). В ней содержался полный набор практических рекомендаций относительно поведения в процессе приобретения жизненного опыта. Выраженные в форме своеобразных заповедей советы охватывали почти все стороны жизни — от уяснения нравственных обязанностей человека перед богом и обществом и до советов по устройству брака, умения выбирать себе друзей, чтения книг.

Но, пожалуй, больший интерес для нас представляет книга современника Сумарокова, известного общественного деятеля и писателя Г. Н. Теплова, которая имела то же название, что и сумароковская сатира,— «Наставление сыну» (СПб., 1763; изд. 2-е, СПб., 1768). Посвященная четырнадцатилетнему сыну автора, книга заключала в себе 21 главу, каждая из которых являлась изложением некоего морального правила, вынесенного в заглавие главы, например «Правило 1-е. Будь добросердечен», «Правило 2-е. Опасайся быть корыстником на счет ближнего», «Правило 8-е. Не допускай до себя никогда худых привычек», «Правило 19-е. Не привыкай быть ласкателем» и т. п. Это было умное, проникнутое заботой о будущем своего ребенка отеческое наставление, содержавшее здравые, почерпнутые из жизненного опыта советы. «Предписываю тебе некоторые правила по выбору на главнейшие души твоей склонности, с которыми ты дело иметь начинаешь. Затверди оные в памяти твоей и последуй им по силе и возможности твоей. Практика сих наставлений в повседневной жизни тебе надобна»,[41] — писал автор в предисловии к книге. Сумароков лично знал Г. Н. Теплова, ловкого и беспринципного человека, достигшего к концу жизни высокого положения и государственных должностей, не гнушавшегося для карьеры никакими средствами, вплоть до предательства своих покровителей. Мы не мо-

жем с уверенностью утверждать, что сумароковская сатира «Наставление сыну» имела своим заданием травестирование указанной книги. Фонвизин в «Чистосердечных признаниях...» передает разговор с Г. Н. Тепловым о П. П. Чебышеве, обер-прокуроре Св. Синода, в котором тот наставлял молодого автора «Бригадира» в том, как «определить систему в рассуждении веры», выступая яростным противником безбожия, в чем оказался уличен Чебышев. Но Фонвизин тут же раскрывает мелочную и склочную натуру собеседника, когда изображает мгновенный переход Теплова к обливанию Чебышева грязью: «Тут начал он (Теплов,— *Ю. С.*) описывать голову Чебышева ругательски, или, справедливее сказать, стал его бранить, так что я должен был предполагать у него с Чебышевым личную ненависть, и для того хотелось мне переменить сию материю, а возвратиться на прежнюю».[42] Ко времени разговора с Фонвизиным (ок. 1769) Теплов занимал должность статс-секретаря Екатерины II, был сенатором. Но все знали о его беспринципности и склонности к нравственному лицемерию. Неприязненное отношение к Теплову со стороны Сумарокова можно объяснить, по-видимому, известным фактом использования Тепловым сочинений Сумарокова в целях обогащения, что выразилось в издании им в 1759 г. сборника песен «Между делом безделье», где без разрешения автора он поместил шесть сумароковских песен, против чего сам Сумароков решительно протестовал. Известны были и другие случаи коварства Теплова по отношению к обидчивому и чрезвычайно самолюбивому Сумарокову. Но независимо от того, кто был непосредственным объектом сарказма Сумарокова, IX сатиру объективно можно рассматривать как кривое зеркало дидактических пособий, направленных на воспитание честных, добродетельных соотечественников. Данная форма свидетельствовала о качественно новом этапе в эволюции сумароковской сатиры. Можно, по-видимому, утверждать о кризисе веры автора в просветительское мировоззрение, во всяком случае в том его аспекте, которым утверждалось всемогущее действие воспитания, воплощенное в тезисе «мнение правит миром». Сумароков не видит более смысла в утверждении своих идеалов прямого обличения в рамках публицистической сатиры и обращается к пародии.

С этим связан и формальный аспект определения источника пародии. Хотя монологическая основа сатирического повествования позволяет видеть в «Наставлении сыну»

очертания структуры стихотворного дидактического послания, но целый ряд признаков сближает ее с жанрами сумароковских притч и эпиграмм. Это подтверждается прежде всего использованием в сатире разностопного ямба — размера, традиционного для басни. Другим показателем своеобразия поэтики IX сатиры является ее стиль, насыщенный просторечиями и характерными для притч Сумарокова сентенциями, стилизующими народные пословицы и поговорки, а то и прямо фольклорные выражения:

Не знайся ты ни с кем беспрочно по-пустому
И с ложкой к киселю мечися ты чужому;

(с. 370)

А пред высокими ты прыгай как лягушка,
И помни, что мала перед рублем полушка;

(с. 371)

Показывай, что ты других гораздо ниже
И будто ты себя не ставишь ни за что,
Но помни, епанчи рубашка к телу ближе.

(с. 372)

Еще более отчетливо отход Сумарокова от традиционного жанрового канона стихотворной сатиры классицизма за счет замены ее пародийными формами проявляется в последнем произведении его сатирического цикла, в «Оде. От лица лжи». Эта сатира представляла собой своеобразный русский вариант «Похвалы глупости». Ложь объявляет себя «великой богиней», господствующей над людьми. Именно она при помощи своих детей — Обмана и Лести — вершит все дела в мире, и могуществу ее нет предела:

Падите смертны предо мною;
Великая богиня Я,
И не сравняется с иною
Богини участью моя!
Я ложь: вы скажете бесспорно,
Колико стало мне покорно
Мущин, рабят, девиц и баб:
Они мне почести сугубят;
Одни скоты меня не любят,
А в людях редкий мне не раб.

Мои не притупленны ноги
Не посклизнут от сильных лиц;
Вхожу в господские чертоги
Для соплетенья небылиц.
Не зрю себе в почтеньи меры;

И дамы чтут и кавалеры,
Дворяня и бояря чтут.
В величии своей я славы
Преобращаю все уставы,
И прибылен судьям мой суд.

(с. 373 — 374)

Мы видим, что восхваление Лжи выдержано у Сумарокова в рамках пародирования жанрового канона торжественной похвальной оды. И размер стиха, и традиционное строфическое строение одического десятистишника, и повышенная императивность интонации — все восходит к поэтике панегирика, но предстает в нелепом виде как средство превознесения достоинств Лжи. Так, травестируя один из ведущих жанров системы классицизма — торжественную оду, Сумароков подчиняет пародию целям создания острообличительной сатиры. Не исключено, что приход Сумарокова в конце творческого пути к пародийному переосмыслению жанра сатиры был результатом тех горьких разочарований и обид, которыми были наполнены последние годы его жизни.

* * *

После Кантемира и Сумарокова постоянного и целенаправленного обращения русских авторов к жанру стихотворной сатиры почти не наблюдается. Исключение составляет творчество И. И. Хемницера (1745 — 1784). В литературу XVIII в. Хемницер вошел как баснописец, поскольку в опубликованном им при жизни главное место занимали басни. Однако в наследии Хемницера можно выделить довольно обширный круг произведений, как завершенных, так и незаконченных, продолжающих традиции стихотворной сатиры его предшественников. Число их приближается к двум десяткам, и, по-видимому, лишь ранняя смерть не позволила Хемницеру доработать и напечатать свои сатиры. Большая их часть была опубликована только в 1873 г. Я. К. Гротом, подготовившим научное издание «Сочинений и писем» И. И. Хемницера (СПб., 1873). Между тем целый ряд текстов, относящихся к этому жанру, особенно незавершенных набросков сатир, предварительных заготовок, не был включен Я. К. Гротом в его издание. Однако без них представления о Хемницере-сатирике также не могут быть полными. И хотя прямого влияния на литературный процесс своего времени сатиры Хемницера, будучи неопубликованными, оказать не могли, для понимания эволюции жанра на русской почве знакомство с ними необходимо.

В сатирах Хемницера наблюдается, по существу, дальнейшее углубление тех процессов, которые мы отмечали у Сумарокова. Своеобразная локализация объектов сатирического обличения, сопровождавшаяся демократизацией исходной идеологической позиции автора и явственным тяготением функции жанра стихотворений сатиры к пародии, составляет отличительную черту метода Хемницера. В ряде случаев преемственность наблюдается в самой тематике его сатир: «Сатира I. На худых судей», «Сатира II. На худое состояние службы и что даже места раздаваемы бывают во удовольствие лихоимства», «Сатира на прибыткожаждущих стихотворцев», «На корыстолюбие», сатира «На суету мира». По мнению Я. К. Грота, обращение Хемницера к сочинению сатир приходится в основном на 1774 — 1779 гг., хотя есть основания считать временем создания большинства из них 1779 — 1781 гг. Обе даты не исключают вероятного воздействия на Хемницера примера Сумарокова, выпустившего свой сборник «Сатиры» в 1774 г.

В то же время Хемницера менее всего можно упрекать в подражательстве. И в структуре его сатир, и в содержании их, и главное в позиции, какую он занимал как представитель группировавшегося вокруг Н. А. Львова и Г. Р. Державина поэтического кружка, в лоне которого сформировались его творческие установки, Хемницер остается оригинальным. По отношению к традиции Буало его сатиры демонстрируют дальнейший рост самостоятельности и независимости, хотя эпистолярно-монологическая интонация с приверженностью к использованию шестистопного ямбического размера остается неизменной принадлежностью их формы.

Для понимания специфики сатир Хемницера существенно учитывать, что автор прошел школу баснописца. По сравнению с Сумароковым он вновь возвращает сатире насыщенность дескриптивным элементом. Его сатиры утрачивают оттенок программности и публицистическую заостренность. В них нет той императивности заключений и выводов, какая была свойственна творческой манере дворянского идеолога. Они более развернуты, обстоятельны, особенно если иметь в виду первые, завершенные произведения Хемницера. Но при кажущейся рассудочности позиции их автора они более наглядны. Установка на изобразительность отличает метод Хемницера-сатирика, и в этом сказалось влияние басни:

Зайди в такой приказ: во фрунте все стоят
И с челобитчиков лишь взятки драть глядят;
И посторонние, которые случатся,
Так и у тех просить на водку не стыдятся;
Не смеешь ведь в карман и за платком сходить,—
Уж думают тотчас на водку получить;
Как звери алчные, поводят все глазами,
Обстав кругом тебя с готовыми руками.[43]

Так, в сатире I описывается атмосфера поголовного взяточничества в судах, где «до последнего с судьею все воруют. И даже сторожа и те с судьей плутуют» (с. 160). Судья-невежа, судья-глупец, судья-плут, судья, решающий дела в зависимости от чиханья просителей,— целая галерея типов судей выведена перед читателем. Иногда у Хемницера вся сатира выглядит как развернутое описание. Такова, например, «Сатира на поклоны», высмеивающая укоренившийся обычай навещать с поклонами начальство по праздникам:

Встав до заутрени ты в праздник, уберися.
И так, как бешеный, ты по городу мечися.
Карета хоть в щепы, хоть лошади падут
Иль самого тебя взбесившись разобьют.
Глаза с бессоницы вид кажут пьяной рожи
Иль на подбитые на всех на вас похожи.
. . . .
Шум, свист по городу и вопли раздаются
И вдоль и поперек по улицам несутся.
«Ступай, ступай, скорей!» — повсюду слышен звук
И топот лошадей и лишь каретный стук:
Вся сила конская в пары уж исчезает,
И город облаком, как мраком, покрывает.
И все на тот конец, поклон чтоб развести.

(с. 173 — 174)

Частный факт чиновничьего быта, лихорадку чинопочитания и низкопоклонства Хемницер развертывает в рамках жанра стихотворной сатиры выпукло и ярко. Не случайно также другая сатира Хемницера «На корыстолюбие», оставшаяся, по-видимому, незавершенной, близка по содержанию к развернутой словесной аллегории. Установка на изобразительную картинность метода этой сатиры явствует и из сохранившегося прозаического наброска, описания аллегории «Изображение корыстолюбия», который можно рассматривать в качестве своеобразной программы сатиры, ибо связь его с нею очевидна. Кстати, Хемницеру вообще было свойственно предварять или перемежать свои сатиры конспективными набросками в прозе,

прояснявшими для самого автора содержание задуманного стихотворного текста.

Использование приемов поэтики басни легко улавливается в тексте сатир, когда, как например, в «Сатире на прибыткожаждущих стихотворцев», автор, оправдывая свой отказ от написания торжественной оды, восклицает:

Нет, нет, я не хочу никак прослыть скотиной,
Вороне карканьем не петь свист соловьиный.

(с. 172)

Этот чисто басенный мотив звучит и в другом сатирическом сочинении Хемницера — «Письме к г. К., сочинителю сатиры I». (1781). Ниже мы остановимся на обстоятельствах, послуживших поводом к сочинению «Письма». Укажем пока лишь, что, защищая своего литературного единомышленника, Хемницер вновь прибегает к использовавшемуся ранее уподоблению:

Когда б ворона крик свой гнусным почитала,
То б с пеньем соловья его бы не мешала.
А это сносно ли со стороны сносить?
И дерзость надобно такую прекратить..
И там, где соловьям вороны петь мешают,
Там без пощады их и ловят и гоняют.

(с. 178)

Но, обращаясь к содержательной стороне сатирического наследия Хемницера, следует отметить еще одно существенное отличие его сатир от произведений предшественников. Пожалуй, именно читая эти сатиры, заготовки их, эпиграммы, начинаешь ощущать активный фон литературной среды, биение пульса литературной жизни. Причем Хемницер не зашифровывает свои нападки прозрачными стилизациями, но прямо называет авторов.

Зачем Хераскова стихи не похвалить,
Когда Хераскову тем можно угодить?
Зачем хулить его утеху и отраду,
Им сочиненную поэму «Россиаду»,—

(с. 273)

замечает он в незавершенной «Сатире к самому себе». И в прозаических заготовках набрасывает канву дальнейшего развития темы: «Ну сам ты рассуди, когда б ты про Хвостова сказал, что он скверно все, что ни писал, писал, когда б Петрова ты осмеял язык его и «Энеиду» и сказал бы, что он с надсадою стихи свои сбирает... ведь и он бы право получил сердиться» (с. 274).

В упоминавшемся уже «Письме к г. К., сочинителю сатиры I», обращенном к В. В. Капнисту, другу Хемницера, также входившему в львовско-державинский кружок, получает продолжение разговор о целой плеяде высмеянных ранее Капнистом авторов, чьи творческие установки не согласовывались с взглядами единомышленников Хемницера. Кстати, неоднократно фигурирующий в сатире Капниста и в произведениях Хемницера поэт В. Г. Рубан определенно является главным объектом едкой «Сатиры на прибыткожаждущих стихотворцев». Хемницер не только продолжил этим традиции сатир Сумарокова, но и внес дополнительную конкретность в обличение практики подносных стихов.

Одним словом, по насыщенности реалиями литературной жизни тех лет сатиры Хемницера наиболее близки к уровню сатирических посланий Буало. Не случайно тон его сатир обретает нередко подчеркнуто доверительный характер интимного обсуждения поэтических пересудов или частностей литературного быта. Например, в сатире, называемой «Письмо», как бы отвечая своему другу Н. А. Львову, Хемницер рассуждает, на что бы он пустил деньги, если бы они у него появились:

Вот первое, что я хочу тогда начать:
Хвостов подкуплен быв Фонвизина ругать,
Я передам ему, чтоб больше не бранился,
Стихи бы не срамил и сам бы не срамился:
«Чем больше будешь ты Фонвизина бранить,
Тем больше будешь ты его чрез брань хвалить...»
. . . .
И мой Хвостов тогда не только замолчит,
Но брань подкупщику он тут же сочинит.

(с. 179)

Так вскрывается еще один аспект литературных отношений 1770-х — начала 1780-х гг. И подобные примеры можно было бы умножить.

Следует, однако, заметить, что благодаря усилению дескриптивного элемента в структуре сатир Хемницера, излишней порой детализации предметно-тематической основы их содержания критика общественных недостатков носила в его произведениях отвлеченный характер. Для Хемницера не представляется, по-видимому, существенным утверждение в сатирах кодекса сословных добродетелей или рассуждение о нравственных обязанностях дворянина перед обществом, не говоря уже о долге мо-

нархов перед народом. Вот почему сатирам Хемницера чужда декларативность. Он склонен принимать вещи такими, как они есть, занимая позицию наблюдающего мир мудреца. Так, в незавершенном сатирическом послании «На суету мира», обращенном к Н. А. Львову, Хемницер развертывает картину всеобщего забвения истины и честности, словно повторяя сентенции сумароковских сатир («Мне кажется, благородство не в титлах состоит, А истинный его в достоинствах вид»). Но, перечислив способы удовлетворения человеческого тщеславия и корыстолюбия, автор в финале заключает:

Для мудрого ль сие, сей пустотой прельщаться
И, властвуя мечтой, счастливым называться?
Нет, слабоумам то в утеху лишь дано,
А нам оставлено блаженство другое,
... т. е. добродетель и честность.
Пусть будешь ты богат и в счастии великом,
И будешь шелковым кругом обвешан лыком,—
Без целомудрия не будешь счастлив ты.
Кто хочет счастлив быть, тот бегай суеты.

(с. 276)

Как видим, упование на субъективное «целомудрие» выдвигается в качестве единственной реальной альтернативы всеобщей погоне за богатством, титулами и чинами. Еще более безотрадный вывод содержится в сатире «Ода на неистовства людские», в которой Хемницер прямо заявляет: «Воззря на тьму неистовств сих, На страшны действия людские, ...На их сердца и души злые, Я человечества страшусь» (с. 183). Отсюда следует известная отвлеченность, внесоциальность позитивной платформы сатирика. Даже критика пороков судопроизводства в его сатире I («На худых судей») имеет оттенок пессимистического сетования на вневременные, общечеловеческие пороки, ибо предстает в выведении глупого судьи, алчного судьи, ленивого судьи, безграмотного судьи и т. д. По своему пафосу сатиры Хемницера сближаются с жанром дружеского интимного послания. На методе их сказалось влияние подспудного формирования в творчестве поэтов львовского кружка основ эстетики будущего сентиментализма.

Хемницер по-своему продолжил традиции сумароковской сатиры в создании пародийных стихотворений. Таковы «Ода на подьячих» и «Переложение псалма Ломоносова». В обоих случаях сатирический эффект достигается за счет травестирования моральной истины с опорой на

использование той жанровой структуры, в рамках которой эта истина ранее получала свое позитивное утверждение. Так, в первом произведении, воспроизводившем строфическую структуру стансов, автор по пунктам доказывает «пользу» подьячих, с уверенностью подводя итог:

Подьячие весьма полезны,
Хоть что про них не говорят:
Они бездельникам любезны,
Пусть честные их всех бранят.
Давно б иной кнута отведал,
Давно б законов власть изведал,
В бездельствах ставши обличен,
Не быв подьячим защищен.

(с. 182)

Своеобразие пародийных сочинений Хемницера состоит в том, что они заключают внутри себя две позиции. Авторское отрицательное отношение к подьячим не скрывается. Но тем самым «Ода» в защиту подьячих оказывается едкой сатирой на людей. Аналогичный характер имеет и пародийный парафраз 14-го псалма, ориентированный на травестирование стихотворного «Переложения псалма 14» Ломоносова. Хемницер полностью сохраняет интонационно-ритмическую структуру стиха Ломоносова, лексику и композицию псалма. Изменяется лишь позитивность оценки утверждаемого в молитве нравственного идеала. Причем совершается это тем легче, чем менее автор отступает от пародируемого источника:

Можно ли, что обитает
В доме светлом близко звезд...

Тот, кто ходит препорочно,
Криво на людей глядит
И коварным сердцем точно,
Как языком говорит...

Дел прегнусных не стыдится,
Людям тьму сплетает бед,
И тем больше веселится,
Чем он больше сделал вред.

(с. 184)

Чтобы уловить метод сатиры Хемницера, достаточно сопоставить этот отрывок со стихами Ломоносова.

1

Господи, кто обитает
В светлом доме выше звезд?
Кто с тобою населяет
Верьх священный горних мест...

2

Тот, кто ходит непорочно,
Правду завсегда хранит
И нелестным сердцем точно,
Как устами, говорит.

3

В лихву дать сребро стыдится,
Мзды с невинных не берет,
Кто так жить на свете тщится,
Тот во веки не падет.[44]

Оставляя в неприкосновенности словесную канву внутри строф, он изменяет в фразе одно лишь слово, или частицу, или даже приставку (вместо «непорочно» — «препорочно», вместо «нелестным» — «коварным» и т. д.), однако в результате фраза приобретает иное значение, и весь парафраз превращается в гротескную сатиру. Возвышенная молитва верующего к всевышнему, вера в благость следования его заветам сменяется цепью недоуменных вопросов смертного, наблюдающего всеобщее торжество несправедливости, злобы и коварства. И здесь система авторских оценок выражена открыто.

Сатиры Хемницера не стали, повторяем, достоянием литературной жизни своего времени, будучи неизвестными читателю второй половины XVIII в. Для русских авторов этого периода наиболее авторитетным представителем в области сатиры оставался А. П. Сумароков, подход которого к жанру сатиры носил, как мы видели, творческий характер. Последователи и ученики Сумарокова лишь эпизодически используют этот жанр, не ставя своими задачами широкий охват проблематики в пределах цикла. Времена изменились.

В обстановке активизации журнальной прозаической сатиры на рубеже 1760-х гг. стихотворная сатира утрачивает свою роль поэтической трибуны обличения общественных зол, как это было во времена Кантемира и как это в широкомасштабном плане пытался осуществлять Сумароков. Функции этого жанра сужаются. Однако в

1770-е гг. намечается тенденция к сохранению чистоты структурных свойств жанра, верность канонической форме стихотворной сатиры, какой она существовала у Буало. Переделки, подражания и непосредственно переводы сатир Буало начинают появляться в русских периодических изданиях уже в 1760-е гг. Так, в майском номере за 1763 г. журнала «Невинное упражнение» была напечатана «Сатира» неизвестного автора, являвшаяся прямым подражанием X сатире Буало. В 1772 г. на страницах новиковского журнала «Живописец» печатаются переводы сразу двух сатир Буало: VIII сатиры под названием «На человека» (ч.II) и X сатиры «На женщин». Оба перевода принадлежали В. Г. Рубану. Причем второй сатире предшествовала прозаическая заметка «Сколько во Франции почитают Буало». Указанная тенденция находит свое продолжение в публикации на страницах журнала «Утра» (1782) своеобразного вольного перевода I сатиры Буало, получившей название «Стихотворец нелюдим». Отчетливо ощутимая русификация сатиры не мешает видеть в ней прямое подражание сочинению французского сатирика.[45] Наконец, переводы сатир Буало появляются в журнале «Новые ежемесячные сочинения». Это все та же VIII сатира «На человека» (ч. XXIX, 1788) и II сатира «К Мольеру» (ч. LXXXVIII, 1793). Все эти переводы, несмотря на мелкие отступления от оригиналов в содержании и стиле, сохраняют приверженность сложившемуся после Сумарокова формальному канону жанра стихотворной сатиры. Все они написаны александрийским стихом (шестистопным ямбом) и выдержаны в манере эпистолярно-монологического повествования. Своеобразным завершением этой традиции можно считать вольные переводы двух сатир Буало, принадлежавшие С. Н. Марину. Адресованные соответственно В. В. Капнисту и поэту И. И. Дмитриеву, они были написаны в 1807 г. и опубликованы в журнале «Драматический вестник» за 1808 г. (№ 21 и № 23). Если первая сатира (к Капнисту) представляла собой переработку IV сатиры Буало, то вторая являлась вольным переводом II сатиры французского поэта и была насыщена полемическими выпадами в адрес противников той части петербургских литераторов, которую представляли Дмитриев и Марин.

Оба эти сочинения были почти тогда же изданы отдельной брошюрой под названием «Сатиры, взятые из Буало» (СПб., б. г.).

Подобные не прекращавшиеся на протяжении второй половины XVIII в. случаи обращения русских авторов и переводчиков к сатирическому наследию Буало свидетельствовали об известной прочности традиций классицизма на русской почве. Верность канону этого жанра стимулировалась и дополнительными факторами. Одним из них следует считать рост авторского самосознания. В условиях господства классицизма он определил особое место жанра стихотворной сатиры в функционально-тематической спецификации литературных форм, свойственной этому направлению.

Образование во второй половине XVIII в. поэтических школ и литературных лагерей вызвало к жизни такое явление, как полемика. Сатира оказывалась наиболее удобной поэтической формой для ведения полемики. В то же время устанавливается традиция использовать этот жанр в качестве своеобразной трибуны для декларирования творческой платформы определенной группы литературных единомышленников. Чаще всего к жанру сатиры в таком его осмыслении обращаются молодые авторы. И почти каждый раз в своем почине они основываются на той традиции жанра, которая восходила к Буало, а в России — к сатирам Сумарокова.

Мы уже отмечали выше поэтический дебют И. П. Елагина в 1753 г. с его «Сатирой на петиметра и кокеток». ставшей своеобразным яблоком раздора между последователями и противниками Сумарокова и вызвавшей взрыв ожесточенной полемики.

Пройдет несколько лет, и в жанре стихотворной сатиры дебютирует молодой поэт Н. П. Николев. В возрасте 13 лет он сочинил «Сатиру на развращенные нравы нынешнего века» (1770), в которой подверг уничтожающей критике подражание французам и модное воспитание, а через три года «Сатиру к Музе», напоминавшую по своей структуре VII сатиру Буало, особенно популярную в русской сатирической поэзии. От рассуждений о бесполезности сатир автор переходил к традиционным обличительным инвективам, перемежаемым речами защитников пороков, что сближало его сатиру с сатирой Сумарокова «Кривой толк».

Продолжателем этой традиции выступил В. В. Капнист, опубликовавший на страницах журнала «Санкт-петербургский вестник» (1780, ч. V) свою «Сатиру I». В ней он развивал сумароковскую линию последовательного

чередования гневных язвительных инвектив против дурных судей Бестолкова и Драча, лицемерствующего Злохвата, Завистова, Надутова и т. п. Но в ряду высмеиваемых персонажей молодой автор позволил себе упомянуть целую группу бездарных «пиитов», за видоизмененными фамилиями которых современники без труда могли узнать В. Г. Рубана, М. И. Веревкина, Н. П. Николева, И. Владыкина, А. О. Аблесимова, А. С. Хвостова и др. Не исключено, что в сатире содержались выпады и против известного поэта В. П. Петрова, хотя его фамилия в списке и отсутствовала. Реакция была незамедлительной. Отповедь памфлетисту была помещена в том же журнале, и следы разгоревшейся полемики обнаруживаются даже в «Собеседнике любителей российского слова», где в 1783 г. Капнист перепечатал свое сочинение под названием «Сатира первая и последняя». Перечисленные в первой редакции фамилии авторов в новом издании были изъяты.

Учитывая, что журнал, где была впервые опубликована сатира Капниста, издавался группой известных петербургских литераторов (среди них Н. И. Новиков, Я. Б. Княжнин) и сам автор также был тесно связан с поэтическим кружком Н. А. Львова и Г. Р. Державина, выступление Капниста вновь вызвало полемику между литературными группировками. В ход были пущены самые разные формы борьбы, использовались разные жанры — эпиграммы, басни, сатиры, письма.

Выше уже шла речь о стихотворном «Письме» Хемницера к Капнисту, вызванном как раз нападками на опубликованную там «Сатиру». Хемницеру принадлежала также басня «Черви», помещенная в том же журнале «Санктпетербургский вестник», где едко высмеивались противники кружка.

Особое место в развернувшейся полемике занимала стихотворная сатира «Обед Мидасов», сочиненная, по-видимому, в начале 1780-х гг. А. И. Арсеньевым и остававшаяся в XVIII в. неопубликованной. Текст ее недавно опубликовал В. П. Степанов.[46] Исследователь детально раскрывает и комментирует достаточно широкий литературный фон, отразившийся в содержании этой сатиры. Круг авторов, упоминаемых в ней прямо и косвенно, позволяет судить об обширных масштабах развернувшейся вокруг сатиры Капниста полемики. Мистифицируя читателя, автор сатиры «Обед Мидасов», сталкивает мнения противоборствующих литературных группировок, выводя поклон-

ников Н. П. Николева и И. Владыкина главными ценителями талантов, высмеивающими Капниста и Княжнина. При этом достается и самому Арсеньеву, нелестное упоминание фамилии которого в устах защитников Николева («Арсеньев и Капнист способны только врать») обнажает иронический подтекст всей сатиры. Авторская позиция раскрывается в финале. Убегая из гостей, рассказчик дает зарок не появляться больше в подобном обществе:

Скорее Николев сравняется с Вольтером,
Скорее Рубану удастся быть Гомером,
Скорей Аблесимов разумным будет слыть,
Скорей Владыкину Мильтоном можно быть,
Скорее щеголи покинут все наряды,
Скорей откупщики, оставивши подряды,
Для пользы общия забудут воровство...[47]

Ориентация симпатий автора в расстановке литературных сил своего времени очевидна. Показательно, что композиционную канву автор сатиры «Обед Мидасов» заимствовал у Буало, взяв за основу его IV сатиру.

Впрочем, среди поэтов-сатириков 1780 — 1790-х гг. были и такие, которые выступили в защиту Н. П. Николева. Наиболее активным среди них был князь Д. П. Горчаков. Неоднократно в самых разных жанрах он касается разгоревшейся полемики, и в его произведениях также четко обрисовывается круг авторов, входивших в противоположные группировки. Остросатирическое стихотворение «Святки» содержит, кстати, данные для атрибуции сатиры «Обед Мидасов». Обращался Горчаков и к жанру стихотворной сатиры. Сохранилось три его особенно показательных произведения такого рода. Это диалогическая по форме сатира «Он и Я. Разговор» (ок. 1790 г.), в которой автобиографический подтекст сочетается с традиционными пассажами сатирического обличения пустоты света через выведение в тексте знакомых типов — картежника Хапцова, чванящегося своими предками Гордона, прислуживающего вельможам Трусицкого, щеголя Вертушкина, тупицу Дурыльдина и т. п. Две другие сатиры имеют форму дружеских посланий и действительно обращены к конкретному адресату: «К другу моему Н. П. Н. Беседа 1-я»; «К нему же. Беседа 2-я». Лицом, к которому обращается автор, был друг Горчакова поэт Николев. Наибольший интерес из них представляет последнее произведение, которое автор дважды опубликовал, сначала в «Новых еже-

месячных сочинениях» (1790, июнь), а затем в несколько измененном виде в журнале «Санктпетербургский Меркурий» (1793, август). В чем-то отдаленно по своему пафосу и по характеру развития темы эта сатира напоминает II сатиру Кантемира. Опустошенный развлечениями Пустон (во второй редакции Дамон) не знает, куда себя деть от скуки. Автор развертывает перед скучающим дворянином целый перечень полезных дел, среди которых на одном из первых мест — литература. Любопытна эволюция, проделанная в течение века русской культурой, если представителю правящего сословия в качестве дела, достойного занять его разум, предлагается последовать примеру Николева в создании трагедий (Горчаков прямо ссылается на пьесу последнего «Сорена и Замир») или подражать Ломоносову в сочинении торжественных од:

Иль *Ломоносова* трубой вооружась,
Петровы петь дела вознес свой громкий глас? [48]

Характерно также, что в числе наиболее полезных и нужных обществу поприщ выдвигается усовершенствование системы хозяйствования в своих имениях:

О вы, которые затем на свет родились,
Чтоб праздностью своей скучали и гордились!
Внемлите, должности в один сцепленны круг,
Не меньше прочего России нужен плуг.

Герой ее хранит, философ просвещает,
А добрый селянин трудом обогащает,
И, хлебом житницы стараяся снабдить,
Двум первым подает он способ ей служить. [49]

Так заканчивается сатира. Следует заметить, что наличие во всех сатирах реального адресата так же, как у Хемницера, придает им оттенок доверительной беседы. Это не отменяет назидательного пафоса их общего содержания, но в критической оценке состояния мира видна позиция частного человека.

Еще более интимный характер имело сатирическое послание «К камину» В. Л. Пушкина, опубликованное, кстати, тоже в журнале «Санктпетербургский Меркурий» (1793, ч. IV). Здесь обличительный пафос сатир Сумарокова вообще исчезает. В общении с камином поэт обретает надежное убежище от развратного Глупомотова, спесивого Безмозглова, Прыгушкина, Пустякова, Змеяда и

т. п., оставляя порок наслаждаться своей безнаказанностью. В дружбе и уединении находит автор лекарство от всех зол.

Автором, обратившимся на исходе века к жанру стихотворной сатиры в памфлетно-критическом истолковании ее функции, стал поэт И. И. Дмитриев. Он выступил в начале 1790-х гг. как союзник Н. М. Карамзина с несколькими сатирическими сочинениями, и некоторые из них живо напомнили современникам недавние полемические стычки. Характерно, что в атмосфере формирования сентиментализма Дмитриев прибегнул к испытанному оружию классицизма — стихотворной сатире — для борьбы с противниками нового направления. Авторитетом в области национальной сатирической традиции для него являлся Сумароков. Не случайно в названии своей программной сатиры «Чужой толк» (1794) Дмитриев по-своему подчеркнул преемственную связь с наиболее известной сатирой лидера литературного классицизма в России «Кривой толк».

Сатира Дмитриева вся посвящена литературной полемике и направлена против догматического следования обветшалым канонам официозной панегирической поэзии. Реминисценции и прямые цитаты, рассеянные по тексту, позволяют уловить личности тех поэтов, которых высмеивает автор. В первую очередь это Н. П. Николев, непосредственно цитируемый в сатире. Дмитриев выделяет курсивом наиболее явные несообразности поэтического языка своих противников, и читатель легко узнавал стихи из рондо Николева «Петру Великому» («Ликуй, Герой, ликуй»), опубликованного в альманахе «Аониды» (1796, кн. 1), отрывки из его оды «На заключение мира с Оттоманскою Портою» (1792). Другим поэтом, на которого мог ополчиться Дмитриев, был, по-видимому, В. Петров, также служивший постоянным объектом насмешек последователей Сумарокова. Выспренная надутость стиля его од, в которых черты поэтики Ломоносова приобрели форму уродливых штампов (вроде постоянного употребления метафор «райски крины» — с обязательной рифмой «Екатерины», «зари багряны персты», «небеса отверсты» и т. п.), также была высмеяна в сатире «Чужой толк».

* * *

Таким образом, в русской литературе XVIII в. по мере завоевания классицизмом своих позиций жанр стихотворной сатиры обретает очертания устойчивого, структурно оформившегося канона. Эталоном в выработке такого канона служили сатиры Буало. Но к тому времени, когда формальное овладение принципами стихотворной сатиры перестало быть препятствием для русских авторов, роль этой формы в выполнении общественно-эстетических задач сатиры идет на убыль. Взятая в чистом виде своего жанрового истолкования стихотворная сатира классицизма приобретает к концу XVIII в. функцию нравообличительного послания, перейдя в разряд явлений, культивируемых в узком кругу литературно образованной элиты. Это достаточно наглядно прослеживается при сравнении сатир Д. П. Горчакова или И. И. Дмитриева с теми образцами стихотворной сатиры, которые в начале XVIII в. оставил Кантемир. Полная гражданственного пафоса у своих истоков, стихотворная сатира классицизма постепенно утрачивает свою актуальность и уступает свои идеологические функции другим жанровым формам. Она сохраняет значение как удобное средство ведения внутрилитературной полемики либо служит для прокламирования творческих установок какой-либо поэтической группировки. В конечном итоге к началу XIX в. жанр стихотворной сатиры перестает играть сколько-нибудь значительную роль в литературе.

[1] Кантемиру приписывалось сочинение еще двух сатир: IX сатиры «К солнцу. На состояние света сего» и «На Зоила». Благодаря разысканиям советских исследователей Л. Р. Муравьевой и С. В. Калачевой была убедительно доказана необоснованность приписывания Кантемиру авторства сатиры «К солнцу».— См.: *Муравьева Л. Р.* Проблема так называемой «девятой» сатиры А. Д. Кантемира.— В кн.: XVIII век. М.; Л., 1962, вып. 5, с. 153—178; *Калачева С. В.* Кантемир и рукописная традиция: (Был ли Кантемир автором сатиры «К Солнцу. На состояние света сего»).— Науч. докл, высшей школы. Филолог. науки. 1962, № 4, с. 175—183.

[2] Впервые его сатиры были опубликованы в Лондоне в 1749 г. в прозаическом переводе на французский язык, осуществленном другом и первым биографом Кантемира О. Гуаско.

[3] См.: *Галахов А. Д.* Сочинения Кантемира.— Отечеств. зап., 1848, № 11 отд. V, с. 1—40; *Глаголева Т. М.* К литературной истории сатир князя А. Д. Кантемира: (Влияние Буало и Лабрюйера).— Изв. Отд. рус. яз. и словесн., 1913, № 2, с. 143—187; *Веселовский А. А.* Кантемир — переводчик Горация.— Там же, 1914, № 1, с. 242—254.

[4] Об источниках мировоззрения Кантемира см.: *Шкляр И. В.* Формирование мировоззрения А. Кантемира.— В кн.: XVIII век. М.; Л., 1962, сб. 5, с. 129—152.

[5] Grasshoff H. Antioch Dmitrievic Kantemir und Westeuropa. Berlin, 1966, S. 47. Подробно об отражении идей Х. Ф. Гросса в содержании сатир Кантемира исследователь пишет на с. 47—60.

[6] Все сказанное подтверждается данными о составе библиотеки Кантемира в Лондоне. См.: *Александренко В. Н.* К биографии князя А. Д. Кантемира. Варшава, 1896, с. 14—16.

[7] *Кантемир А.* Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 147 (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на сочинения Кантемира даются в тексте по этому изданию.

[8] Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970, с. 124.

[9] *Boileau Despreaux N.* Oeuvres. Paris, 1865, p. 56. (перевод мой,— *Ю. С.*).

[10] Ibid., p. 67 (перевод мой.— *Ю. С.*).

[11] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957, с. 74.

[12] См.: *Гершкович З. И.* Идейные связи русских и французских просветителей XVIII века: (Кантемир и Монтескье).— Вестник истории мировой культуры, 1959, № 4, с. 120—129., О прямой связи появления сатир Кантемира с формированием в России просветительской идеологии см.: *Курилов А. С.* Понятие о сатире в России XVIII — первой трети XIX в. (Кантемир, Жуковский, Пушкин).— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983, т. 42, № 4, с. 310—319.

[13] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2-х т., М.; Л., 1959, т. 1, с. 169.

[14] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, Т. 7, с. 118—119.

[15] Там же, т. 8, с. 614.

[16] Обстоятельная характеристика творческих принципов, отличавших практику силлабической школы стихотворства, содержится в книге А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973, с. 177—184).

[17] Поздняя редакция этой сатиры, появившаяся в 1737 г. в период пребывания Кантемира в должности посла в Лондоне, носит название «На человеческие злонравия вообще (Сатир и Периерг)» и представляет собой почти заново написанное произведение.

[18] *Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII—XVIII ст. СПб., 1889, с. 118.

[19] См. об этом: *Адрианова-Перетц В. П.* Образцы общественно-политической пародии XVIII—начала XIX в.— Труды Отд. др.-рус. лит-ры, М.; Л., 1936, т. 3. с. 335—366.

[20] Ценные наблюдения о связи сатир Кантемира с традициями народной сатиры и интермедий содержатся в статье: *Леонов С. А.* Традиции интермедий в творчестве А. Д. Кантемира.— Вопросы русской литературы. М., 1970, с. 39—56 (Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, № 405).

[21] Отечественные записки, 1848, № 11, отд. V, с. 11.

[22] Детальное обследование текстов сатир Кантемира с этой точки зрения см.: *Леонов С. А.* Пословицы и поговорки в творчестве А. Д. Кантемира.— В кн.: Литература Древней Руси и XVIII век. М., 1970, с. 312—326. (Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, № 363).

[23] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 259.

[24] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957, с. 122. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[25] Архив ИРЛИ, Р. П., оп. 1, № 635, л. 69—70, 48 об.—53. Все эти стихотворения были перепечатаны А. Н. Афанасьевым в статье «Образцы литературной полемики прошлого столетия» (Библиограф. зап., 1859, № 15, ст. 470—471, № 16, ст. 518).

[26] *Сумароков А. П.* Избранные произведения, с. 115—116.

[27] Поэты XVIII века. Л., 1972, т. 2, с. 372 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[28] Там же, с. 374 (курсив мой,— *Ю. С.*).

[29] Подробно ход полемики и расстановка противоборствующих сил были проанализированы в книге П. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени» (Л., 1936, с. 119—146).

[30] *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе... М., 1781, ч. VII, с. 356. В дальнейшем ссылки на это издание следуют в тексте.

[31] В ответе на вопрос о допустимости крестьянской свободы, посланном им в Вольное Экономическое общество в 1767 г., Сумароков категорично заявил: «...свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит». См. в кн.: *Ходнев А. И.* История имп. Вольного экономического общества. СПб, 1865, с. 25.

[32] *Boileau Despreaux N.* Oeuvres. Paris, 1865, p. 109—110 (перевод мой,— *Ю. С.*).

[33] *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956, с.59 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[34] По-видимому, не случайно П. Н. Берков, включивший эту сатиру в однотомник А. П. Сумарокова «Избранные произведения» (Л., 1957. Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.), ограничился комментированием отдельных заключенных в тексте ее реалий, не разъяснив имеющихся в ней скрытых намеков.

[35] *Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln, 1962, S. 157 (перевод наш,— *Ю. С.*).

[36] Подробнее анализ аргументации Х. Шредер и обоснование подлинных объектов сумароковской пародии в рассматриваемой сатире содержится в статье: *Стенник Ю. В.* Из истории литературной полемики 1770-х гг.: (Сатира Сумарокова «О худых рифмотворцах»).— В кн.: Русская литература XVIII века в общественно-культурном контексте. Л., 1983, с. 251—260. (XVIII век. Сб. 14).

[37] *Петров В.* Сочинения. СПб., 1782, ч. 1, с. 65.

[38] Еней. Героическая поема Публия Виргилия Марона. СПб., 1770, с. [III].

[39] Отношение к поэзии Рубана со стороны современников хорошо раскрывает следующая эпиграмма И. И. Хемницера 1770-х гг.:

Что Рубан за стихи подарки получает,
Давно уже людей разумных удивляет.
Что ж? Он и все не с тем подарки получал,
Чтоб поощрить его, чтоб он и впредь писал,—
Нет, чтоб писать он перестал.

Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963, с. 219. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[40] Конкретные параллели между отдельными стихотворениями из сборника Рубана и пародирующими их пассажами в сатире Сумарокова прослеживаются в статье: *Стенник Ю. В.* Из истории литературной

полемики 1770-х годов: (Сатира Сумарокова «О худых рифмотворцах»), с. 259—260.

[41] *Теплов Г. Н.* Наставление сыну. СПб., 1763, с. 4.

[42] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1959, т. 2, с. 103. Более подробно о Теплове см.: *Г. В.* [*Горленко В. П.*]. Справка о Теплове.— Киевская старина, 1887, т. XVII, № 2, с. 372—377.

[43] *Хемницер И. И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963; с. 160—161. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). В дальнейшем ссылки на сочинения Хемницера следуют по этому изданию в тексте.

[44] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959, т. 8, с. 157—158.

[45] Анализ текстуальных совпадений в этих произведениях в свое время уже проделала Х. Шредер в книге «Русская стихотворная сатира в XVIII веке» (*Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert, S. 197—199).

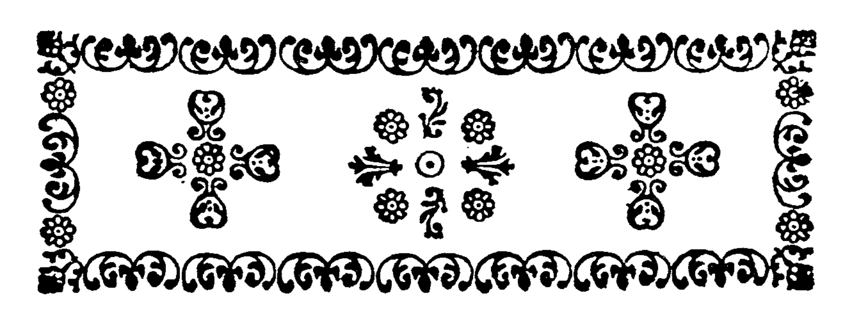
[46] *Степанов В. П.* К истории литературных полемик XVIII века: («Обед Мидасов»).— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978, с. 131—146.

[47] Там же, с. 146.

[48] Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959, с. 126. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[49] Там же, с. 128.





Глава III

ОБЛИЧЕНИЕ ИНОСКАЗАНИЕМ

(Сатира в басне)

Новая ступень в развитии поэтической сатиры малых форм в русской литературе XVIII в. связана с жанром басни. Можно сказать, сама природа басни заключала в себе предпосылки для использования ее в сатирических целях.

Басня всегда сюжетна и по-своему драматична. Действующими персонажами в ней обычно выступают звери. Но под масками волков и лисиц, львов и черепах, овец и орлов мы всегда замечаем повадки и характеры людей. Человеческое общество в басне предстает во всей наготе господствующих в нем неписаных законов эгоистического интереса, на уровне которых исчезает разница между королем и простым дровосеком, когда действия венценосцев лишены присвоенного им ореола величия и непогрешимости. Не прекращающаяся в баснях борьба интересов зверей, вызывающий на первый взгляд улыбку читателя пестрый мир звериных страстей далеко не безобидны, ибо отражают практику социальных отношений: в них вскрываются истинные мотивы людских поступков, обнажаются все тайные пружины механизма власти, обличаются человеческие пороки в масштабах, затрагивающих нередко самые высшие сферы общественной иерархии. За иносказательностью басенной структуры скрывается та особая обличительная система мировосприятия, которая

противостоит утверждаемой на официальном уровне видимости социальной гармонии. Тем самым в самой природе басни заложено свойственное сатире антиидеальное восприятие мира.

История знает прозаическую басню философско-дидактического плана и стихотворную басню с преобладанием установки на изобразительное развертывание сюжета. Басня могла выполнять и аллегорическую функцию, сближаясь в основе с нравоучительным апологом, но она могла служить и средством острой памфлетной инвективы и под покровом абстрактного иносказания выносить уничтожающий приговор явлениям общественной жизни, заключая в себе такую глубокую их оценку, какой не могли себе позволить другие литературные жанры. Отсюда понятно, почему сатира находила нередко в этом жанре благодатную почву для реализации стоявших перед ней задач.

В разных странах и на разных этапах развития литературы эстетическая природа басни не оставалась неизменной. Существуя с незапамятных времен, на ранних стадиях своего жанрового самоопределения басня выполняла чисто утилитарные функции. Поэтического статуса басня долго не имела.[1] И Аристотель, и Квинтилиан в своих «Ре-ториках» ссылаются на басню в тех разделах, где идет речь о приемах и способах убеждения слушателей, не видя в ней полноправной художественной формы. Такое положение сохранялось и в средние века, отмеченные необычайной распространенностью и популярностью так называемой «учебной» эзоповской басни. В многочисленных «реториках» и «поэтиках» XIII — XVII вв. этот жанр рассматривался в чисто прикладном аспекте. Басня как носитель морального нравоучения, в доходчивом и увлекательном виде прокламирующая прописные истины общежитейской морали, и одновременно басня как отстоявшаяся форма логического доказательства, как материал для упражнений («прогимнасмат») на пути овладения риторическим искусством — таков спектр функционального осмысления басни в системе схоластической науки средневековья.

«Учебная» эзоповская басня была всегда прозаическая; краткость и голая информативность составляли ее отличительные черты. В соответствии с функциональной установкой «эзоповской» басни сформировалось представление о структурном каноне жанра. Традиционный состав ее композиционной структуры включал в себя пред-

дверие басни (prefabulatio) как своеобразное предуведомление к раскрытию определенной моральной идеи; рассказ или повествование (narratio), излагавший события, сюжет басни; и, наконец, заключение, так называемую мораль басни (postfabulatio), подводившую итог и формулировавшую нравственный урок, следовавший из рассказанного.[2] Подобный структурный облик с некоторым варьированием порядка композиции басня сохранила вплоть до наших дней. Столь же традиционной для жанра была всегда установка на подчеркнутую простоту речевого строя басни.

Несмотря на то что уже в античности баснописцы, в частности Федр и Бабрий, пишут басни стихами, прозаический вид сугубо дидактической, морализирующей басни продолжал доминировать вплоть до XVII в. Новое рождение европейской поэтической басни было связано с именем выдающегося поэта этого столетия Лафонтена. Именно он создал образцы нового вида чисто художественной басни, выдвинув на первое место среди функциональных свойств жанра не морализаторство, а установку на художественную изобразительность. И достиг этого Лафонтен за счет обращения к традиции народного фаблью.[3] Появление стихотворной поэтической басни порождало необходимость совершенно иного подхода в истолковании функциональных свойств жанра. Однако в нормативных поэтиках представление о басне по-прежнему связывалось с традициями прозаических «эзоповских» иносказаний с сугубо утилитарной функцией. Показательно, что теоретик французского классицизма Буало не нашел места для характеристики басни в своем трактате «Поэтическое искусство». Для него жанр басни продолжал оставаться за пределами эстетически значимых явлений.

То, что Буало не принимал всерьез басни Лафонтена, было не случайно. В эпоху, когда подспудно формировались предпосылки разгоревшегося на стыке XVII и XVIII вв. спора между сторонниками «древних» и «новых» авторов, новаторство Лафонтена объективно подрывало устои эстетической доктрины лидера французского классицизма. Несмотря на феноменальный успех басен Лафонтена у современных ему читателей, значение созданной им поэтической системы басни было теоретически осознано только спустя столетие. И сделано это было в Германии Г. Э. Лессингом. Фактически именно Лессинг впервые поставил вопрос о двух возможных разновид-

ностях басенной структуры: басне стихотворной, поэтической (в глазах Лессинга жанра сугубо «развлекательного») и басне серьезной, назидательной, продолжавшей традиции философской прозаической басни античности.

Сам Лессинг, выпустивший две книги прозаических басен в подражание Эзопу, видел в басне средство прокламирования просветительских идеалов. Не случайно по своему пафосу отдельные его басни приближались к политическому памфлету. В сопровождавшем издание теоретическом «Рассуждении о басне» (1759) Лессинг развернул собственное понимание функции и художественных особенностей жанра, резко выступив против лафонтеновской басенной системы. Для просветителя Лессинга изящная непринужденность стиля басен Лафонтена, подчеркнутый политический индифферентизм французского автора, сокрытие им своей позиции под маской наивного простака оставались неприемлемыми. По его мнению, все это превращало басню в «приятную игрушку».

Лессинг не был одинок в признании важности басни как действенной формы социальной критики и наиболее верного средства для нравоучений. Теоретическая мысль в Германии XVIII в. в лице крупнейшего теоретика немецкого классицизма И. К. Готшеда и одного из его противников И. Я. Брейтингера не только не отрицала художественного значения басни, но, наоборот, выдвигала басню на одно из первых мест среди других литературных жанров этого направления. В эстетике немецкого классицизма понимание художественной ценности литературы мыслилось в неразрывной связи с выполнением ею назидательно-морализирующих функций. Лессинг объективно выступал продолжателем этой линии.[4] Отстаивая приоритет философской нравоучительной басни перед басней поэтической, он сохранял тем самым приверженность канонам нормативной эстетики, несмотря на полемические выпады в своем рассуждении против французских теоретиков классицизма Ламотта и Ш. Баттё.

Показательно, что в русской литературе нового времени, воспринявшей к середине XVIII в. эстетическую доктрину европейского классицизма, значение поэтической басни никогда сомнению не подвергалось. Характеристика жанра содержалась в трактате теоретика русского литературного классицизма А. П. Сумарокова, в его «Епистоле о стихотворстве» (1747). При этом в понимании законов жанра образцом для Сумарокова были басни Лафонтена.

О том, какой высокой степени совершенства достигла русская литературная басня в начале XIX в., можно судить по статье В. А. Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1808), которой свойственна широта постановки проблемы. В рассуждениях Жуковского нашли отражение и идеи Лессинга, и взгляды других представителей европейской просветительской эстетики. Намеченное у Лессинга противопоставление философской дидактической басни древних новому роду поэтической стихотворной басни Жуковский также кладет в основу собственной типологии басенного жанра. Но он отдает явное предпочтение басне стихотворной. Жуковский исходил из признания нравоучительной, морализирующей функции басни в целом, рассматривая поэтическую форму лишь как своеобразное украшение мысли, как средство более впечатляющего донесения морали. Сформировавшись как поэт в период господства поэтической системы сентиментализма, Жуковский и в истолковании природы басни остался на уровне представлений своего времени. Не случайно, признавая Лафонтена величайшим авторитетом в жанре басни, он вслед за Баттё выделяет такой признак его художественной манеры, как «наивное простодушие».

Однако с Лафонтеном поэтическая басня обрела еще одно очень важное качество, подлинное значение которого ни Лессинг, ни Жуковский оценить пока не могли. Я имею в виду подспудно запечатленные в структуре его басен элементы народности мировосприятия. В этом кроется причина неприятия басен Лафонтена теоретиком французского классицизма Буало. Апологет элитарности в объяснении законов поэзии, Буало так и не смог оценить новаторских достижений своего соотечественника и современника.

Лафонтен освободил басню от голой нравоучительности, предложив читателю самому оценивать рассказанное. Та «наивность», на которую указывал Жуковский, означала непосредственность мировосприятия, здравый смысл простого человека-труженика, во взглядах и оценках которого все явления обретают свою истинную цену. Не случайно в качестве сюжетов для своих басен Лафонтен так обильно использовал народные фабльо. Сам автор просто брал на себя роль рассказчика. И неповторимое своеобразие легкого, игривого, полного простонародных выражений стиля живой разговорной речи, грубоватых шуток и чисто галльского юмора придавало его

басням невиданный ранее во французской поэзии колорит. Для теоретического осознания всей глубины новаторских нововведений Лафонтена в жанре басни и открывавшихся с ними перспектив ни в XVII, ни даже в XVIII в. условия еще не созрели. Подлинная оценка предложенной Лафонтеном художественной системы басни могла стать возможной лишь в контексте понимания задач литературы с демократических позиций. Но при таком подходе качественно менялось отношение к литературному статусу басни. Коль скоро нравоучение и дидактика уступали место юмору и народной насмешке, на первое место в системе жанроопределяющих показателей выдвигаются критические обличительные свойства басни. Природа художественности басни отныне оказывается неразрывно связанной с выполнением ею сатирической функции. Именно так подходил к определению жанра В. Г. Белинский. «Басня как нравоучительный род поэзии в наше время действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей... Но басня как сатира есть истинный род поэзии».[5] Так выразил свое понимание специфики басенного жанра критик в статье «Иван Андреевич Крылов» (1845). С этим же высказыванием связаны и глубокие замечания Белинского, касающиеся народности лучших басен Крылова. В конечном счете они не противоречат его тезису о сатирической природе подлинно поэтической басни, но, наоборот, могут служить ему подтверждением. Сатира и составляет, по мнению Белинского, истинную поэзию басни. И поэтому уровень поэтического богатства, содержательную емкость басни критик измеряет степенью их народности. Именно этот признак Белинский кладет в основу собственной систематизации басен Крылова. И, естественно, поэтические достоинства басен его предшественников Белинский оценивает очень низко.

Суждения Белинского фиксировали качественно новую ступень в понимании задач литературы и, в частности, жанра басни. Он судил о жанре с позиции победившего реализма. В этом плане ему было важно утвердить принципиальное значение художественных открытий Крылова. Отвергая аллегоризм и морализирование как принцип художественного освоения мира, Белинский боролся с пережитками нормативной эстетики классицизма.

Пафос нравоучительности пронизывает, как мы видели, сатиры Буало. Не чужды были дидактизм и морализаторство и публицистической прозе такого сатирика эпохи

классицизма, как Лабрюйер. Аналогичным образом и в русской сатире XVIII в. установка на нравоучительность давала себя знать в самых различных жанровых формах сатиры, в том числе и в басне. Именно в процессе обретения сатирических функций на пути преодоления морализаторства за счет усиления юмористического смехового начала иносказательная природа басни наполняется высокопоэтическими подлинно художественными достоинствами.

Обращаясь к истории русской поэтической басни, следует кратко остановиться на ее предыстории. Первым баснописцем, воспринявшим традиции лафонтеновской басенной системы, был А. П. Сумароков. Но, прежде чем говорить о вкладе Сумарокова в развитие басни, напомним, чем была басня в России до него.

То, что русская литература нового времени формировалась под прямым воздействием эстетической доктрины французского классицизма, помогает понять, почему достижения Лафонтена были восприняты на русской почве в XVIII в. Органичность их восприятия во многом объясняется специфическим характером русского классицизма с его тяготением к фольклору и сравнительной свободой от элитарности.

Овладение басенным жанром в России начинается с усвоения традиций «учебной» эзоповской басни.[6] Знакомство русских со сборниками басен Эзопа произошло еще в XVII в., когда они начали регулярно переводиться в России.[7] Характерно, что в числе первых светских книг, напечатанных новым шрифтом по личному указанию Петра I, были «Эсоповы притчи», переизданные в 1712 г. с издания Копиевского и снабженные заимствованным из перевода Ф. Гозвинского «Житием Езопа». Естественно поэтому, что и самые ранние попытки создания русской стихотворной басни были связаны как раз с обработкой сюжетов эзоповской басни.

Если не считать отдельных случаев переложения сюжетов басен Эзопа в виршах поэтов-силлабиков XVII в., первая серьезная попытка выработки национальных основ басенной стихотворной формы принадлежала А. Д. Кантемиру. Он встал на путь продолжения эзоповской традиции.

О великолепном знании Кантемиром басен Эзопа можно судить на основании неоднократного использования им в своих сатирах известных мотивов и тем эзоповских

иносказаний. Но одновременно перу сатирика принадлежало и несколько оригинальных басен (всего их было 6), составленных, по его словам, «в подражание Езоповым». Написанные силлабическими стихами, они и тематически, и идейно как бы дополняли его сатиры.

Содержание некоторых басен Кантемира («Огонь и восковой болван», а также «Ястреб, павлин и сова») явно указывает на связь их с политическими событиями тех лет, когда они были созданы.[8] В то же время отвлеченная назидательность эзоповской басни, схематизм в развитии сюжетно-тематических ситуаций, а главное, узко дидактическое осмысление функции жанра лишали басни Кантемира поэтической ценности. Басни были снабжены обязательной, выделенной в конце моралью, которой отводилась главная роль в раскрытии заложенного в сюжете нравоучения, что придавало им оттенок назидательности и иллюстративности. При всей актуальности скрытых в баснях отдельных политических намеков и применений им было далеко до содержательной насыщенности и широты проблематики его сатир. Злободневность и публицистичность стихотворных сатир Кантемира основывалась, как мы видели, на том, что они были буквально пропитаны духом своего времени, давая широкую панораму жизненных реалий под определенным углом зрения, обнаруживавшим мыслящего, широко образованного автора. Сатиры не нуждались в морализирующих выводах, ибо они не просто являлись отголоском идеологической борьбы вокруг петровских реформ, но сами составляли передний край этой борьбы. В жанре басни решение всех стоявших перед сатириком проблем носило частный характер. Будучи стихотворными по форме, по своему содержанию они скорее напоминали апофегматы, вроде тех сюжетно оформленных силлабических нравоучений, которые встречаются в сборнике Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный». С европейской стихотворной басней, обновленной в XVII в. Лафонтеном, басни Кантемира не имели ничего общего. Не случайно при жизни автора они практически были почти неизвестны, и широкий читатель познакомился с ними лишь в 1762 г. после выхода в свет первого в России издания сочинений Кантемира.

Таким образом, не боясь впасть в ошибку, можно, по-видимому, утверждать, что заложенные в басенной структуре сатирико-обличительные возможности не были Кан-

темиром осознаны. Для исторического этапа, когда он выступил в литературе, это было закономерным.

Следующим шагом на пути формирования поэтической русской басни нового типа были опыты В. К. Тредиаковского. На баснях этого автора важно остановиться, поскольку они в известной степени включаются в контекст литературной полемики 1750-х гг., демонстрируя еще один возможный путь использования этого жанра в сатирических целях. В выпущенном томе своих «Сочинений и переводов» в самом конце Тредиаковский поместил «эзоповы басенки» (всего 51 произведение), выбранные, как он сам указал, «из прозаических латинских Камерариевых и сочиненные для опытка некудреватыми стихами».[9] Избрав источником эзоповских сюжетов труд известного немецкого филолога и эрудита XVI в. Иоахима Камерариуса (1500 — 1574), Тредиаковский, по-видимому, учитывал традицию стихотворной басни Федра, а скорее, даже Бабрия, на что указывают очевидные отступления в изложении им канонических сюжетов от «школьного» Эзопа. В осмыслении же функции басенного жанра он непосредственно следует за французским мыслителем, знаменитым историком Ш. Ролленем, приводя соответствующее высказывание последнего в своем обращении «К читателю», предварявшем тексты басен. Здесь Тредиаковский остается сторонником философской нравоучительной басни, преследующей сугубо дидактические цели. Главным стимулом в создании Тредиаковским поэтических басен, как на это уже указывали исследователи, являлось, по-видимому, стремление апробировать в данном жанре собственные идеи относительно природы русского стиха. Переложение в стихи прозаических басен представляло собой своеобразное продолжение спора с Ломоносовым о преимуществах определенных стихотворных размеров. Его «басенки», написанные «хореическим» и «ямбическим» гекзаметром, и призваны были служить образцами возможностей отстаиваемой им стиховой формы. Не случайно Тредиаковский помещает все свои переложения в порядке строгого чередования басен, написанных ямбом (I, III, V, VII, IX и т. д.) и хореем (II, IV, VI, VIII, X и т. д.).

Отступлением от канонических текстов Эзопа в «басенках» Тредиаковского явилось и отсутствие в них выделенной морали. Каждая его басня сводится к стихотворному изложению фабулы. Монологический характер повествования и стилистическое однообразие практически ли-

шают эти басни драматического начала. О выявлении же психологического облика персонажей и индивидуализации их речевых портретов вообще нельзя говорить, ибо авторская речь практически ничем не отделена от встречающихся в тексте реплик действующих в баснях зверей.

Сам Тредиаковский не оставил никаких сведений относительно какой-либо иносказательности его «басенок» или заключенного в них сатирического подтекста. И однако видеть в них только дань увлечения стихотворными экспериментами было бы также неверно. Продолжая внешне спор о преимуществах утверждавшихся им метрических форм в поэзии, Тредиаковский в отдельных баснях допустил явно памфлетные выпады против своих литературных противников, и прежде всего против Сумарокова и Ломоносова.

Вопрос об участии Тредиаковского в литературной полемике 1750-х гг. уже обстоятельно рассматривался в исследовании известного специалиста по XVIII в. П. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени». К тому моменту, когда Тредиаковский выпустил в свет свои «Сочинения и переводы», он уже имел в литературных кругах прочную репутацию педанта и бездарного начетчика. Мнение это, во многом, кстати, несправедливое, сложилось в результате непрекращавшихся стычек его с двумя поэтическими соперниками, а когда-то почти соратниками — Ломоносовым и Сумароковым. Особенно неистовствовал в своих насмешках над Тредиаковским более молодой, зато и более задиристый Сумароков. Он вывел его в образе педанта Тресотиниуса в одноименной комедии 1750 г., включив в текст пьесы пародийные куплеты, высмеивавшие поэтическую манеру противника. В следующей комедии «Чудовищи» (первоначальное название «Третейный суд») Тредиаковский вновь был выведен в карикатурном виде, теперь уже в образе педанта Критициондиуса. Еще ранее в «Епистоле II. О стихотворстве» (1747) Сумароков в довольно грубой манере, прибегнув к кличке Штивелиус, презрительно прошелся по адресу Тредиаковского («А ты, Штивелиус, лишь только врать способен»). Можно было бы привести немало красноречивых фактов о неприязненных отношениях к Тредиаковскому и со стороны Ломоносова.[15]

Тредиаковский защищался как мог, засыпая жалобами Академическую канцелярию, прибегая к помощи тогдашних меценатов, а нередко пуская в ход и полемиче-

ские приемы. Наиболее известным фактом его открытой полемики с Сумароковым по принципиальным вопросам литературного творчества можно считать его знаменитое «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю» (1750), впервые опубликованное А. А. Куником в 1865 г. [11] В этом «Письме» Тредиаковский подверг уничтожающей критике раннюю трагедию Сумарокова «Хорев», обвинив его в плагиате и скрупулезно разобрав все художественные просчеты как в композиции трагедии, так и в стиле. Он не обошел своими замечаниями и другие ранние произведения лидера русского литературного классицизма, в частности его две эпистолы, и особенно комедию «Тресотиниус», назвав ее «пасквилем». В критике Тредиаковского явственно ощущалось уязвленное самолюбие несправедливо оскорбленного человека, и он не пожалел ядовитых и колких выражений, характеризуя недостатки произведений своего обидчика.

«Басенки» Тредиаковского тоже несут на себе печать полемики. На эту сторону их проблематики уже обратил внимание П. Н. Берков в указанной выше книге. Так, по мнению исследователя, две басни Тредиаковского непосредственно направлены против Сумарокова. Это прежде всего басня «Пес чван», в которой Тредиаковский высмеивает непомерную заносчивость и вздорность своего более молодого соперника, и, во-вторых, басня «Ворона чванящаяся чужими перьями». В последней басне Тредиаковский иносказательно обличал Сумарокова в творческой несамостоятельности, намекая на его заимствования у европейских авторов. Обвинения в том, что своими сочинениями Сумароков был обязан Буало, Расину, Гольбергу, Тредиаковский выдвигал неоднократно и раньше. Теперь он прибегнул к басне:

Набрала Ворона перышек от прочих птиц;
Убралась та всеми снизу вверх без мастериц;
Величаться начала сею пестротою,
Презирая птичек всех в том перед собою.
Ласточка, всех прежде перышко на ней свое
Усмотревши, тотчас вырвала, сказав: «Мое».
То увидели когда и другие птички,
Щебетали по большей части те певички,
Начали Ворону сами также все клевать
И свои природны перышки с нее срывать.
Так что наконец ее всю уж обнажили,
Чем всех обще и себя ею насмешили. [12]

Внешне басня как будто бы выглядит демонстрацией возможности на русском языке дактило-хореического гекзаметра. Но памфлетность ее в свете непрекращавшейся полемики очевидна. Правда, П. Н. Берков допускал, что в данном случае объектом нападок Тредиаковского мог быть и Ломоносов. [13] Впрочем, этот поэт не избежал участи Сумарокова, ибо одна из «басенок» Тредиаковского — «Самохвал» по характеру язвительных намеков не оставляет сомнений насчет истинного адресата заключенных в ней насмешек. Переработав сюжет эзоповской басни «Хвастливый пятиборец», Тредиаковский ввел одну деталь, которая придала всему содержанию произведения определенную, явно памфлетную направленность:

В отечество свое как прибыл некто вспять,
А не было его там почитай лет с пять;
То завсе пред людьми, где было их довольно,
Дел славою своих он похвалялся больно,
И так уж говорил, что не нашлось ему
Подобного во всем, ни ровни по всему,
А больше, что плясал он в Родосе исправно.

Финал этой басни хорошо известен. Опозорившийся хвастун ссылается на свои успехи на чужбине. Но соотечественники не верят ему, предлагая показать свое искусство перед ними здесь.

Ты к Родянам о том, пожалуй, не пиши:
Здесь Родос для тебя, здесь нутка попляши — [14]

заканчивает басню Тредиаковский.

В контексте постоянных стычек Тредиаковского с Ломоносовым за приоритет в введении новых норм национального стихосложения намек на пятилетнее отсутствие героя, бахвалящегося по прибытии на родину своими заслугами, мог быть достаточно красноречивой деталью для обозначения лица, в которое метила насмешка. Именно столько лет Ломоносов пробыл за границей, откуда и прислал свое «Письмо о правилах российского стихотворства» с приложенной к нему одой. Не исключено поэтому, что отказ Тредиаковского от специально выделенной в баснях морали имел конечной причиной нежелание затемнять их сатирический подтекст. Для современников во всяком случае смысл этой памфлетной басни был ясен. [15]

Обращение Тредиаковского к басне в целях сатирического осмеяния своих противников свидетельствовало

о достаточно высоком уровне развития литературного самосознания. Заложенные в басенном жанре сатирические возможности Тредиаковский использовал не отступая в основном от эзоповской традиции. Правда, в отличие от Кантемира, он пишет басни гекзаметром, применяя силлабо-тоническую систему стихосложения. В поэтическом отношении басни Тредиаковского значительно превосходят опыты предшественника. Но, как это случалось почти всегда, Тредиаковский и на этот раз остановился на полпути. Основной задачей создания им «эзоповских басенок» была все-таки не сатира, и даже не выработка некоей нормы русской поэтической басни, а просто демонстрация отстаиваемых им теоретических принципов стихосложения. Сатирическое применение басенного жанра остается для Тредиаковского на втором плане, и художественный эффект его басен носил в конечном итоге ограниченный характер.

Подлинное раскрытие сатирических возможностей басенного жанра в русской литературе XVIII в. связано с именем Сумарокова. Если вспомнить, что Буало в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» намеренно обошел полным молчанием жанр басни, то можно оценить смелость и независимость лидера русского классицизма, обратившего внимание на этот демократический по своей природе жанр и прямо указавшего на Лафонтена, как на наиболее авторитетного, образцового автора среди баснописцев. Вот как Сумароков писал о басне в программном теоретическом сочинении «Епистоле II. О стихотворстве»:

Склад басен должен быть шутлив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом преславен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все притчи шуткой
И, сказки пев, играл все тою же погудкой.
Быть кажется, что стих по воле он вертел,
И мнится, что, писав, ни разу не вспотел.[16]

Через двадцать семь лет он переработает свой ранний теоретический трактат, дав ему теперь название «Наставление хотящим быти писателями» (1774), где вновь предельно кратко, но еще более выразительно повторит прежнюю характеристику:

Склад басен Лафонтен со мною показал,
Иль эдак Аполлон писати приказал.
Нет гаже ничего и паче мер то гнусно,
Коль притчей говорит Эсоп, шутя невкусно.[17]

К этому времени Сумароков утвердил, как ему казалось, свое право сравниться с Лафонтеном, ибо стал крупнейшим русским баснописцем.

Сам Сумароков называл свои басни притчами. Этим он хотел, по-видимому, подчеркнуть учительный смысл жанра, напомнить о заложенном в содержании его притч важном иносказательном подтексте, поскольку с понятием «басни» мог ассоциироваться шутливый род развлекательных побасенок-небылиц. С другой стороны, принятым наименованием жанра Сумароков как бы отделял предложенный им тип поэтической басни от той устарелой, хотя и устойчивой традиции эзоповской «учебной» басни, которой следовали его предшественники и поэтические соперники.

Жанр притчи как нельзя лучше соответствовал пылкой, неуемной натуре Сумарокова с его острым умом прирожденного полемиста и сатирика. При жизни им было выпущено три книги «Притч» (кн. I, II, СПб., 1762; кн. III, СПб., 1769). До этого большое количество притч он напечатал в различных периодических изданиях: около 30 притч в отдельных номерах журнала «Ежемесячные сочинения» (1755—1758), 15 притч в своем журнале «Трудолюбивая пчела» (1759), 12 притч в журнале «Праздное время в пользу употребленное» (1760), несколько в журнале «Полезное увеселение» (1761). И только в 1781 г., уже после его смерти, Н. И. Новиков, издавая «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе...» А. П. Сумарокова, опубликовал в седьмом томе шесть книг притч, включивших в себя все, написанное автором в этом жанре,— около 380 произведений. Новиков называл притчи Сумарокова «сокровищем Российского Парнаса».

Когда Сумароков в 1762 г. выпустил отдельным изданием свои притчи, он посвятил их наследнику, великому князю Павлу Петровичу. Первую книгу открывала притча «Феб и Борей». В свете перемен, которые произошли в политической жизни России летом 1762 г., помещение именно данной притчи во главе сборника лучше всяких слов раскрывало позицию автора. Надежды на благоде-

тельные последствия восшествия на русский престол Екатерины II вселяли в Сумарокова оптимизм. Выраженная иносказательно идейная направленность произведения раскрывалась для читателей из финальных стихов притчи:

О чем я в притче сей, читатель, говорю?
Шедрота лютости потребнее Царю.
Борей Калигула, а Феб Екатерина.[18]

Идеолог русского дворянства, каким осознает себя Сумароков, он брался помогать императрице в борьбе с злоупотреблениями и общественными недостатками, искренне веря в действенность своей критики и рассчитывая на понимание со стороны Екатерины. Особой остротой выделяются в его ранних сборниках притчи, высмеивавшие продажность и волокитство в судах, корыстолюбие подьячих, казнокрадство («Мыший суд», «Овца», «Протокол», «Заяц», «Суд», «Подьяческая дочь» и др.). Вспомним, что Екатерина II после восшествия на престол в манифесте от 28 июля 1762 г. и целом ряде указов открыто заявляла о своем намерении искоренить коррупцию в административном аппарате, утвердить истину в судах.

Но вот прошли годы. Многие из иллюзий первых лет царствования Екатерины II развеялись. Для самого Сумарокова, переехавшего с 1767 г. на жительство в Москву, этот новый период жизни был отмечен нарастанием материальной нужды. Ставший уже к этому времени широко известным, писатель, однако, не раз подвергался оскорблениям со стороны представителей бюрократической административной верхушки.[19] И выпуская в 1769 г. третью книгу своих притч, Сумароков открывает ее притчей «Сатир и гнусные люди». Полная горькой иронии и отчаяния, эта притча тоже по-своему программна:

Сквозь темную пред оком тучу,
Взгляни, читатель, ты
На светски суеты!
Увидишь общего дурачества ты кучу;
Однако для ради спокойства своего,
Пожалуй, никогда не шевели его.

(с. 129)

Нотки пессимизма, звучащие в зачине, как бы подготавливают читателя к восприятию жестокой истины, вытекающей из истории о веселом Сатире, вздумавшем высмеивать «дурачества» и пьянство людей. Насмешника Сатира зверски избивают. И в словах Пана, спасающего

Сатира от рассвирепевших пастухов, вновь звучит обобщающая мысль зачина, но теперь уже как вывод из рассказанного:

А ты вперед, мой друг,
Ко наставлению не делай им услуг;
Опасно наставленье строго,
Где зверства и безумства много.

(с. 130)

Так кончается притча. В заключительных словах несомненно отразился личный жизненный опыт самого Сумарокова, грустный итог его подвижничества в деле исправления людских пороков и попыток лечения социальных зол средствами сатиры.

Н. И. Новиков не случайно избрал финальное двустишие этой притчи эпиграфом к своему сатирическому еженедельнику «Трутень» на 1770 г. Если учесть, что и первый номер «Трутня» (1769) также предварял эпиграф из притчи Сумарокова «Жуки и пчелы» («Они работают, а вы их труд ядите»), то можно понять то значение, которое современники придавали его басенному творчеству и месту его притч в общественно-идеологической борьбе тех лет.

Возвращаясь к характеристике литературной позиции Сумарокова-баснописца, вытекающей из содержания третьей книги его притч, следует подчеркнуть, что острые насмешки социальной сатиры сочетаются в ней с мотивами разочарованности и пессимизма. Идеи господства в мире людей неразумия и нелепости («Просьба Венеры и Минервы», «Непреодолеваемая природа»), утверждение тщетности стремления к переменам и улучшениям («Пастух-мореплаватель») и вообще трагической безысходности жизни («Истина») окрашивают весь пафос сборника.

Не случайно четвертая книга его притч (при жизни не напечатанная) отмечена резким снижением числа притч сатирического содержания. Большая часть всех притч этой книги (почти 40 из 58) — это даже не столько басни в традиционном понимании жанра, сколько вольные вариации на эзоповские сюжеты или просто стихотворно обработанные фацеции, народные анекдоты или маленькие новеллы, сюжет которых просто выполняет роль иллюстраций к нравоучениям, зафиксированным в морализирующих сентенциях финала (таких притч в сборнике свыше 20).

И здесь открывающая книгу притча («Прохожий и буря») носит по-своему программный характер. Человеку не дано знать, как могут отразиться на его судьбе отпущенные на его долю страдания и временные невзгоды. Бессмысленно роптать, ибо все в руках провидения. Разработка подобных мотивов будет неоднократно встречаться и в последних книгах.*

Содержание притч пятой книги, создававшихся, по-видимому, в начале 1770-х гг., вновь отмечено нарастанием критической активности Сумарокова. Объектами его сатирических нападок становятся явления, порожденные внутриполитической обстановкой в стране: откупщичество (притча «Мздоимец»), паразитизм отдельных представителей дворянства («Недостаток времени»), практика фаворитизма и незаслуженного производства в чины («Просьба мухи», «Блоха», «Мышь медведем» и др.). Особую остроту теперь приобретает тема авторского самоутверждения, разрабатываемая в русле отстаивания идеи независимости поэта от сильных мира сего («Пиит и богач», «Пиит и урод», отчасти «Пиит и разбойник»).

Разработка всех этих тем найдет свое продолжение в шестой книге притч, хотя нужно отметить, что значительную часть последней книги составляют произведения, относящиеся к 1750-м — началу 1760-х гг., уже опубликованные автором в журналах тех лет.

Таков в самых общих чертах корпус басенного наследия Сумарокова.

Заслуга Сумарокова в развитии русской басни состояла прежде всего в том, что он в сущности явился создателем структурного облика национальной поэтической басни, какой она сохранилась с XVIII в. до наших дней. Именно Сумароков ввел ту классическую манеру басенного повествования, в основе которой лежит использование гибкого и подвижного разностопного ямба. Динамически насыщенный, свободный ямбический стих оказывался идеальным средством для передачи диалога и для зарисовок бытовых сцен:

* В какой мере состав 4-й, 5-й и 6-й книг притч Сумарокова определялся автором, сказать трудно, так как впервые их напечатал Н. И. Новиков в издании «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова 1781 г. Есть основания предполагать, что незадолго до смерти Сумароков занимался подготовкой собрания своих сочинений, о чем говорит тот факт, что тексты некоторых его притч, ранее опубликованных в журналах, в издании 1781 г. имеют новую редакцию.

«Здорово, брат»,— сказал осел когда-то льву.
Лев думает: «Я так тебя не назову».
И мнит: «Никак осел рехнулся».
Однако лев
Не вшел во гнев,
Лишь только усмехнулся
И думал: «Есть ли б ты поблагороднеи был,
Так ты бы эту речь, конечно, позабыл
И с нею бы ты ввек ко мне не припехнулся,
То ведая тогда,
Что братом лев ослу не будет никогда».

(«Осел дерзновенный», с. 118—119)

Достаточно сопоставить стилистический строй, синтаксис и интонационное звучание этой притчи с тем, что было в баснях Тредиаковского, чтобы понять, какой качественный скачок совершила русская басня благодаря Сумарокову. Свободный стих обеспечил естественность речевой структуры басни. С другой стороны, обильное насыщение лексики его притч народной фразеологией, вульгаризмами устойчивых просторечных словосочетаний, фольклорными и пословичными формулами создавало основу для особой атмосферы несколько грубоватого юмора, которая отличает лучшие притчи Сумарокова. Тем самым повествовательный стиль притч приобрел черты иронического насмешливого диалога с читателем. Стержневой фигурой в этом диалоге, организующей и направляющей внимание читателя на раскрываемое в притчах состояние мира, выступает фигура автора-рассказчика. Отсюда то неповторимое сочетание язвительности и задушевности интонаций, пронизывающих притчевое повествование. Не случайно традиционная мораль в притчах Сумарокова нередко заменяется авторской сентенцией-размышлением, составляя не столько нравоучение, сколько своеобразную концентрацию заложенной в самой притче идеи.

Удача Сумарокова во многом объясняется тем, что образцом для себя он избрал произведения великого французского баснописца XVII в. Ж. Лафонтена. Отличительную особенность манеры Лафонтена в баснях, как мы уже заметили, составляла как раз изящная непринужденность стиля, напоминавшая добродушную, полную искристых шуток и иронии беседу автора с читателем. Написанные вольным стихом, зачастую свободные от морали, басни Лафонтена были подобны остроумным маленьким новеллам в духе старинных фабльо, на что, кстати, неизменно указывают исследователи творчества французского баснописца.

Сумароков, конечно, не мог полностью перенести на русскую почву лафонтеновскую манеру. Он использовал систему вольного ямбического стиха, утвердил вслед за Лафонтеном особую роль рассказчика в басенном повествовании. Решающим для Сумарокова оказался, по-видимому, пример французского баснописца и в переосмыслении морализаторской функции басенного жанра. Но в то же время он постоянно стремился придать своим притчам национальный колорит, максимально приблизить их содержание к понятиям и представлениям русского читателя. Это особенно отчетливо видно, когда Сумароков обращается к обработке традиционных басенных сюжетов, имевших международную распространенность. В таких случаях русификация используемых сюжетов им подчеркнуто декларируется:

Кто как притворствовать не станет,
Всевидца не обманет.
На русску стать я Федра преврачу
И русским образцом я басню сплесть хочу —
(с. 33)

начинает Сумароков притчу «Вор» (кн. 1, XXIV), сюжет которой заимствован у римского баснописца Федра («Святотатец», кн. 4, басня 10). И соответственно алтарный огонь превращается у Сумарокова в свечу, а храм Юпитера — в православную церковь с образами, часовником. В тексте притчи даже проскальзывают элементы христианской молитвы, и все ее содержание оказывается, таким образом, подсказанным русской действительностью.

Примеры подобной переработки международных сюжетов у Сумарокова довольно часты, хотя только к ней его методы русификации басенного репертуара не сводятся. Иногда он актуализирует смысл отвлеченного сюжета, не просто дополняя его русскими реалиями, а придавая всей басне новое значение за счет новой морали или расширяя смысл басни побочными, чисто национальными, мотивами. Показательным примером такой переработки может служить его притча «Заяц» (кн. 2, XXVIII), сюжет которой заимствован из басни Лафонтена «Les Oreilles du Lievre» («Заячьи уши»). Заяц напуган слухами о гонениях на зверей с большими рогами. Он боится, что власти примут его уши за рога. И в рассуждения Зайца у Сумарокова вторгается типичный для русской сатиры XVIII в. мотив — обличение подьяческого плутовства:

Страх Зайца побеждает,
А Заяц рассуждает:
Подьячий лют,
Подьячий плут;
Подьяческие души
Легко пожалуют в рога большие уши;
А ежели судьи и суд
Меня оправят,
Так справки, выписки одни меня задавят.
(с. 98)

Вся эта тирада о подьячих, естественно, отсутствовала у Лафонтена. Но с введением ее в притчу абстрактная иносказательность анекдотического сюжета находила конкретное социально-политическое применение. Отвлеченная мораль первоисточника переводилась в плоскость сатирического обличения конкретных явлений русской действительности XVIII в. Примеры таких переработок международных сюжетов дают также притчи «Мыший суд» (кн. 1, XI), «Мост» (кн. 2, XXXVIII), «Осел во львовой коже» (кн. 2, III), «Кот и мыши» (кн. 3, V), «Пучок лучины» (кн. 4, VII), «Медведь-танцовщик» (кн. 4, X), «Ось и бык» (кн. 4, XVII) и др. Существенно, что в большинстве случаев подобное приближение отвлеченных басенных сюжетов к материалу русской действительности вытекает из сатирического задания, положенного Сумароковым в основу его притч, о чем ниже будет сказано подробно.

Важную роль в русификации басенного репертуара имело для Сумарокова обращение к опыту национального фольклора, протекавшее параллельно с использованием традиций низовой демократической сатиры. Формы использования в притчах фольклорных и сатирических источников были очень многообразны, и сама эта проблема имеет самостоятельное значение.[20] Иногда Сумароков доверяет народной пословице или поговорке функцию морали: «Большая в небе птица Похуже, нежели в руках синица» («Рыбак и рыбка»); «Когда к воде придешь, отведай прежде броду; Ворвешься без того по сами уши в воду» («Паук и муха»); «Не будет от тебя, как будто от козла, Ни молока, ни шерсти» («Болван»); «Где много мамушек, так там дитя без глазу» («Единовластвие») и т. д. Иногда все содержание притчи представало своеобразной развернутой иллюстрацией народной мудрости, зафиксированной в фольклоре, и национальные обычаи, поверья, отдельные черты крестьянского быта непосред-

ственно вторгаются в литературу («Кулашный бой», «Деревенский праздник», «Яйцо», «Спорщица», «Петух», «Война за бабки» и др.). В таких случаях вся система мировосприятия, запечатленная в притчах, зачастую сливается с идейной позицией памятников народного творчества, будь это песни, пословицы или народные анекдоты.

Особенно рельефно отмеченная черта проявляется в тех случаях, когда фольклор и произведения демократической сатиры служат для Сумарокова источниками притчевых сюжетов. Примерно одну треть его притч представляют стихотворные переработки шуточных анекдотов, перешедших в демократическую сатиру сюжетов возрожденческой европейской фацеции, наконец, переработанные сатирические и бытовые народные сказки. Особенно активно Сумароков обращался к фацециям. Широкое распространение рукописных сборников переводной фацеции в России уже с конца XVII в. помогает понять актуальность для Сумарокова этого жанра.[21]

Обращение Сумарокова к фацециям и народному анекдоту как к источнику сюжетов для притч знаменательно еще и в том отношении, что оно свидетельствует об устойчивости традиций народной смеховой культуры в литературе русского классицизма. Вот, например, притча Сумарокова «Невеста за столом» (кн. 4, XII):

Невеста за столом сидела,
Пора вести невесту на подклет;
Во ужине ей нужды нет.
Не ради етова она венчалась дела;
Она и у себя в тот день довольно ела.
Зевает девушка, томя девичий взгляд,
И говорит: «Я мню, давно уже все спят».

(с. 199—200)

Сюжет притчи восходит к народному анекдоту. Это в сущности бытовая сценка, исполненная несколько грубоватого, но неподдельного народного юмора. Опираясь на фольклорный источник, Сумароков по-своему воссоздает атмосферу национального бытового уклада и достигает одновременно той краткой выразительности и емкости речи, какой отмечен язык народнопоэтических жанров малых форм. Здесь еще нет сатиры, нет здесь и пародии. Зато здесь есть неподражаемое лукавство мысли, свойственное народному взгляду на вещи.[22] Вот почему во всех

подобных случаях содержание притч Сумарокова несет на себе объективно печать народности мировосприятия.

Эта особенность позиции Сумарокова проявляется особенно наглядно, когда использование фацеций и фольклорных памятников в качестве сюжетов своих притч он подчиняет сатирической задаче. Показательным примером такого использования сюжетных источников может служить притча «Угадчик» (кн. 2, XV):

От лютого судьи не можно сберечись,
И тщетно бедному о том печись,
Не будет никогда конец ему успешен.
Страшнее дьявола неправедный судья,
Покамест не повешен.
Об этом басенка моя.

(с. 121—122)

Таков зачин притчи. Фактически это мораль, хотя и предпосланная сюжету. И стилистически, и интонационно зачин напоминает инвективные пассажи сумароковской сатиры V «О худых судьях». А далее рассказывается история о человеке, попавшем в руки судьи, который, «имев людей казнить великую забаву», предложил своей жертве спастись путем отгадывания загадки. Зажав в ладонь ласточку, судья задал подсудимому вопрос: мертва или жива птица?

А думает он так, когда тот «мертва» скажет,
Так живу он ее угадчику покажет;
А ежели живой угадчик объявит,
Так он ее в руке сожмет и умертвит.
Угадчик отвечал: «Жива ль она иль мертва,
Ты лютый человек, а я злой смерти жертва».

(с. 122)

Спасенья осужденному нет. Так средствами притчевой сатиры обличается безудержный произвол и самодурство судейских чиновников. Нетрудно уловить в фабульной части притчи очертания коллизии народной сатирической сказки «Шемякин суд», только с обратной расстановкой действующих лиц и соответственно с противоположенным исходом. Сатирику не до смеха, и моральный вывод, обрамляющий повествование, в равной мере может распространяться на сюжет сказки. Писательская позиция в осмыслении жизненных явлений оказывалась объективно тесно слитой с тем опытом народной мудрости, какой был запечатлен в памятниках фольклора и в фаце-

циях, также разрабатывавших сходные мотивы. Здравый смысл народного мировосприятия нередко становится у Сумарокова своеобразным критерием в оценках окружающего, определяя по-своему, как мы увидим, и структурные принципы его притчевой сатиры.

Все это особенно важно подчеркнуть, ибо для понимания специфики выработанной Сумароковым басенной структуры определяющим в конечном итоге моментом являлось качественно новое, по сравнению с предшественниками, понимание функциональной природы жанра басни. Сумароков верно почувствовал заложенные в поэтической форме басни широчайшие возможности для сатиры. Своими притчами он создал традицию русской сатирической басни. Необычайной широте тематического содержания притч Сумарокова в полной мере соответствует богатство форм, которые использует автор, подчиняя жанр задачам сатиры. В структуре его притч представлены почти все возможные способы и приемы сатирического обличения — от пародийного травестирования манеры своих литературных противников («Парисов суд», «Александрова слава») и до острейшей инвективы политического характера («Чинолюбивая свинья», «Ось и Бык»). Притча-пародия и притча-шутка, притча-памфлет и притча-медитация, притча-анекдот и притча-политическая инвектива — вот далеко не полный перечень тех форм, на которые ориентируется Сумароков в своем стремлении использовать сатирические возможности жанра.

Теоретически Сумароков признавал назидательность в качестве важнейшей функции басни, но на практике он менее всего заботился о нравоучительном эффекте своих притч. Мало того, можно было бы привести высказывания, свидетельствующие о явно скептическом отношении Сумарокова к упованиям на целительную силу нравоучений. В лучших своих притчах он предстает как судья и обвинитель, сочетая образцы серьезной морализирующей сатиры классицизма с сатирой смеховой, демократической, где назидательность уступает место хлесткой насмешке или полной иронии издевке.

Обозначим основные структурные разновидности притчевой сатиры Сумарокова.

Вот, например, притча «Ружье» (кн. 3, XVIII), относящаяся к 1769 г.:

Среди дни бела волк к овечушкам бежит:
Имел пастух ружье; вздремал, ружье лежит;
Так волк озревшися не очень и дрожит.
Ружье его стращает
И застрелити обещает;
А волк ответствует: «Гроза твоя мелка,
Ружье не действует, с ним нет когда стрелка,
Худая без него тобой овцам отрада»,
И, к лесу потащив овечушку из стада,
. . . .
Сокрылся волк, овца за труд ему награда.

Унося в лес овцу, волк продолжает глумиться над бесполезным ружьем. И Сумароков заключает притчу моралью:

Коль истины святой начальники не внемлют,
И, беззаконников не наказуя, дремлют;
На что закон?
Иль только для того, чтоб был написан он?
(с. 176)

Источником сюжета данной притчи явилась, по всей вероятности, басня В. Имбера «Ружье и заяц» («Le Fusile et le Lievre»). Сумароков полностью переосмыслил содержание французского первоисточника. Народный анекдот о хвастунишке зайце, положенный в основу басни Имбера, оставался бы забавной шуткой, но выведение в качестве главного героя хищника волка, нападающего на овец, полностью меняло ситуацию. Бездействие ружья становилось причиной беззакония. Именно к этой мысли и стремится подвести автор читателя, заостряя предельно смысловую нагрузку басенного рассказа в финальном четверостишии. Перед нами типичный пример назидательной, аллегорической басни, басни «прозаической», несмотря на ее внешне стихотворную форму. Это как раз случай, когда рассказ существует для морали, когда мораль лишь внешне мотивирована рассказом, составляя главную цель художественного эффекта басни. В сущности концовка басни даже не мораль, а исполненная горечи сентенция, имеющая вполне определенную политическую направленность. Именно благодаря политическому подтексту финала басни отвлеченно морализирующее содержание рассказа приобретает характер острой социальной сатиры, которую современники Сумарокова прекрасно улавливали. Злободневность подобной басни становится понятной, если вспомнить провал шумно разрекламированной затеи Екатерины II с созывом ею

в 1767 г. Комиссии для составления Нового уложения. Работа Комиссии не кончилась ничем, а система злоупотреблений в судах продолжала сохраняться. В обстановке, когда в роли первого законодателя России выступала со своим «Наказом» сама императрица, басня Сумарокова вписывалась в общую полемику, развернувшуюся в сатирической журналистике на рубеже 1760—1770-х гг. Не случайно лидер русского просветительства сатирик Н. И. Новиков так высоко ценил притчи Сумарокова.

Другим показательным примером басенной сатиры Сумарокова может служить его притча «Две крысы» (кн. 3, XVIII), рассказывающая о том, как встретившиеся в кабаке две крысы делили оставшееся в миске пиво:

Сошлись на кабаке две крысы
И почали орать,
Бурлацки песни петь и горло драть
Вокруг поставленной тут мисы.

Одна из крыс видит, что пива в миске для двоих маловато, и тотчас «берет на ум»:

Лишуся этой я забавы,
Когда сестра моя пренебрежет уставы
И выпьет нектар весь она
Одна до дна.

Этой сметливой крысе опыта не занимать. Но примечательно, как стилистическая окраска ее речи подчиняется у Сумарокова раскрытию определенной социальной психологии. Крыса не случайно вспомнила про «уставы». Мы становимся свидетелями мастерски проработанной зарисовки, подчиненной сатирическим целям. Дальнейшие рассуждения крысы не оставляют сомнений насчет идейной направленности сумароковской притчи:

В приказах я бывала,
И у подьячих я живала;
Уставы знаю я,
И говорила ей: «Голубушка моя!
Ты кушай, радость, воду
И почитай во мне, дружочек, воеводу:
Вить я ево,
А про хозяина, сестрица, твоего
Не только слуха,
Да нет и духа»,—
И пиво выпила досуха.

Великолепен по заключенному в нем сарказму и финал притчи:

> Сестра ворчит и говорила так:
> «Такой беседой впредь не буду я ласкаться,
> И на кабак
> За воеводскими я крысами таскаться».
>
> (с. 151)

Никакой морали Сумароков к этой притче не дает. Да в ней и нет нужды, ибо его притча не нравоучение, а облеченная в басенную форму едкая сатира, причем сатира социальная. Этим крысам хорошо знакомы неписаные уставы чиновничьей иерархии. Сумароков открыто дает понять, на чем основано наглое бесстыдство воеводской крысы: Ее нравственный кодекс определяется законами морали, господствующими в мире людей. Поражает необычно тонкая ньюансировка психологического облика персонажей данной притчи, особенно той из крыс, которая поднабралась ума в воеводских хоромах. Воеводская крыса не просто отнимает у своей подруги принадлежащую той долю, но убеждает ее в справедливости такого порядка. Причем делает это она с такой неподдельной сердечностью, с такими изъявлениями дружбы, что ее искусству лицемерить мог бы позавидовать не один подьячий, у которых «она бывала». Целый спектр самых ласковых и нежнейших обращений, одно теплее другого, содержит ее речь к подруге: «голубушка», «радость», «сестрица», «дружочек». И за всем этим видится одна цель — урвать побольше за счет той же «сестрицы».

Таков второй тип структурного воплощения сатиры в басенном жанре, как ее понимал Сумароков. В притчах подобного рода закладывались основы той системы сатирической типизации, которая позднее, в XIX в., достигнет совершенства в баснях И. А. Крылова. И кажущаяся отстраненность как будто бы беспристрастного рассказчика, и мастерство социальной характеристики персонажей, и главное, безыскусственная простота повествовательного слога — все способствует достижению обличительного эффекта, придавая изображенному остро сатирический смысл. Правда, методу Сумарокова-баснописца еще свойственна тяга к эмпирическому бытописательству, заметно увлечение вульгаризмами. Но в главном, в подчинении художественной структуры басни выполнению сатирического задания, преимущество Сумарокова перед предшественниками неоспоримо.

Нетрудно заметить, что за представленными только что двумя разновидностями басенной поэтики скрываются два противостоящих принципа сатирической типизации вообще: серьезное дидактическое нравоучение, с одной стороны, и обличающая издевка самораскрытия порока изнутри, достигаемая за счет смехового эффекта,— с другой. В чистом виде у Сумарокова воплощение этих разновидностей встречается не часто. Гораздо охотнее он прибегает к смешанному типу басенной структуры, где смеховой и дидактический принципы сатирической типизации совмещены. Вот, например, притча «Заяц и червяк» (кн. 6, LVII):

На зайца, я не знаю как,
Вскарабкался червяк.
Во всю на нем червячью волю
Червяк летит по чисту полю!
Другим червям кричит, гордяся на бегу:
«Ребята, видите ль, как я бежать могу!»
Тому хвалиться славой втуне,
Каков бы кто ни был почтением высок,
Кого привяжет рок
Без дальнего достоинства к фортуне,
В прямом достоинстве прямая похвала,
И состоит из чести,
А прочая мала
И состоит из лести.

(с. 340—341)

В этой коротенькой басне фабула занимает только половину текста. Но авторское присутствие проявляет себя одинаково активно и в повествовательной части, и в резонерской концовке. Вторая, дидактическая часть басни, состоящая из нанизанных одна на другую сентенций, прямо относит нас к стилю сумароковских сатир. Зато первая, также исполненная острого сатирического пафоса, служит великолепным образцом сочетания едкой иронии и всепоглощающего юмора. Червяк, который «летит по чисту полю во всю свою червячью волю», «гордяся на бегу» (!) перед своими собратьями,— более хлесткой и бичующей издевки над выскочками, чья карьера объясняется высоким покровительством и уменьем ползать, в XVIII в., пожалуй, не найти. Это гротеск, достигаемый за счет смелого смешения разноплановых стилистических уровней, благодаря чему обнажается социальный подтекст басни и достигается комический эффект. Примерно то же мы наблюдали в разобранной выше басне «Две крысы».

Там Сумароков дал образец гротесковой сатиры, ограничившись одной изобразительной задачей. В этой басне обличительный сюжет, поданный в смеховом ключе, дополнен развернутой моралью. Но эстетический эффект гротеска трудно отрицать.

Л. Виндт, впервые отметившая рассчитанную на комизм гротесковость стиля сумароковских притч, видела в этом «деформацию определенной существующей системы» метафорической семантики басни.[23] Сумароков в притчах, по ее мнению, превращал в конструктивный прием то, что в его «вздорных одах» служило для высмеивания литературных противников. Недопустимое в оде травестирование становилось нормой басенного стиля. Поэтому у Сумарокова «Лисица от собак *летала будто птица»* («Кривая лисица», кн. 1, IX); поэтому становится возможной метафора: «Внутри у клячи адский жар, А *на спине морская пена»* («Комар», кн. 1, LVI), или используется выражение: *«Псы коз до крошечки склевали»* («Две козы», кн. 3, XXXV), и т. д.

Наблюдения Л. Виндт не лишены остроумия и в ряде случаев точно улавливают типичные для притч Сумарокова нюансы стилистического словоупотребления. При всей очевидности самих фактов сомнение вызывает то истолкование функциональной природы комизма, какое предлагает Л. Виндт. Согласно мнению исследовательницы, гротесковость стиля притч Сумарокова, приближающая их к пародии, имеет своей главной целью «обнажение и обессмысливание традиционных басенных приемов».[24] Тем самым функции комизма придается значение некоего самодовлеющего, чисто технического приема, и на всех выводах исследовательницы лежит печать логической тавтологии: гротескно-комическая окраска стиля притч объясняется установкой на достижение комического эффекта через «обессмысливание» свойственных басне приемов комизма.

Однако, сосредоточившись в основном на описании технологических аспектов поэтики Сумарокова, Л. Виндт упускает из виду, что гротесковость метафорического мышления в его притчах не просто разрушает традиционную систему словоупотребления в басне, не самодовлеет, а подчиняется определенной закономерности. Прежде всего в притчах Сумарокова травестируются и обессмысливаются отнюдь не «традиционные басенные приемы». Последовательное смешение разноплановых

уровней стиля достигается не только за счет насыщения лексики притч вульгаризмами и оборотами, порывающими с нормами обиходной фразеологии, но и благодаря активному пародированию устойчивых стилевых приемов других, в основном высоких жанров. Это автору нужно для усиления обличительного эффекта в его лучших притчах, ибо главным средством обличения в них выступает смеховое начало.

Вот, к примеру, притча «Блоха» (I, XIV):

Минерва, вестно всем, богиня не плоха:
Она боярыня, графиня иль княгиня,
И вышла из главы Юпитера богиня.
Подобно из главы идет моей блоха.

Уже в самой соотнесенности античной Минервы, богини мудрости, с блохой травестийный элемент заявлен с неподлежащей сомнению очевидностью. Но Сумароков последовательно нагнетает использование данного принципа, переходя к прямому пародированию стиля классической эпопеи, когда далее продолжает:

О Каллиопа! пой блохи ты к вечной славе,
И возгласи ты мне
То, что пригрезилось сей твари не во сне,
Но в яве!
Читатели! блохой хочу потешить вас,
Внемлите сей мой глас
И уши протяните,
А тварь такую зря, меня воспомяните.

(с. 22)

Так в формулах традиционного зачина эпопеи автор провозглашает свое желание воспеть «блоху», «тварь». Призыв к Каллиопе, музе эпической поэзии, служит как бы первым сигналом ожидаемой издевки, поскольку данный прием применен в басне. И каждое последующее использование формул эпического стиля создает комический эффект, так как заключает в себе несоответствие между высокопарностью обращения и низменностью объекта: «О Каллиопа! пой... ты к вечной славе» — «блохи»; «возгласи... то, что пригрезилось — сей твари». Наконец, мгновенная смена возвышенно-эпического «внемлите сей мой глас» простонародной идиомой «и уши протяните» служит все той же комической издевке, вызывая также смех. На столкновении подобных несовместимых стилистических планов и строится зачин притчи. Сам сюжет

повествуется в формах сказового балагурства с тем активным выявлением авторского присутствия, о котором мы замечали выше:

Была, жила блоха: не знаю, как она
　　　　Вскочила на слона.
Слона потом вели на улицах казаться
И на ногу с ноги сей куче подвизаться.
　　　　. . . .
　　　　Блоха моя,
　　　　Народ увидя,
　　　　И на слоне великолепно сидя,
Гордяся, говорит: «О коль почтенна я,
Весь мир ко мне бежит, мир вид мой разбирает,
И с удивлением на образ мой взирает».

(с. 22—23)

Травестийность в данном случае пронизывает саму ситуацию, достойно завершаемую в финале. Блоха от радости, что она «равна с богами», начинает скакать и падает со слона. Показательна близость идейно-тематического содержания этой притчи с сюжетом рассмотренной выше — «Заяц и червяк». В обоих случаях объектом сатирического обличения выступает одно социальное явление — порождаемое практикой фаворитизма тщеславие минутных выскочек. И в каждой басне комическое несоответствие между претензиями и сущностью ничтожных персонажей — червя и блохи — придает пародии очертания гротеска. В подобном же стилистическом ключе, основанном на пародийном смешении формул высоких жанров с жаргоном и вульгаризмами просторечия, выдержано и повествование в притчах «Мужик и кляча» (кн. 2, XIII), «Лягушка и мышь» (кн. 1, IV), «Спорщица» (кн. 1, XV) и др.

Можно было бы привести немало примеров того, как для достижения комического эффекта Сумароков смело прибегает к иронии. Иронический план повествования также возникает на смешении разнородных стилистических пластов высокой и низкой лексики. Вот Конь, посмеявшийся над трудами навьюченного Осла, оказался после ранения в его же положении («Конь и Осел», кн. 6, XV):

...впрягли его в телегу,
Когда он под седлом не мог уже служить,
И начали навоз на рыцаре возить.

(с. 300, курсив мой,— *Ю. С.*)

А вот черепаха, возмечтавшая овладеть искусством Орла, т. е. приобщиться к сонму «пиитов»:

Пренебрегая солнца жар,
Вот новый возлететь стремится мой Икар,
Как будто птаха:
По-нашему ей имя черепаха...

(с. 168, «Летящая черепаха», кн. 3, XXXVII)

Финал взявшейся не за свое дело Черепахи тоже печален. Она падает и разбивается, не достигнув Парнаса.

Таким образом, используя многообразные приемы и формы комического травестирования, Сумароков создавал особую систему басенной сатиры, в лучших своих образцах сближавшейся с традициями смеховой демократической сатиры народных масс. Это обстоятельство сообщало его притчам и — как следствие — басенному жанру в целом новые качества, которых стихотворная сатира классицизма была практически лишена. Поэтому все разговоры о комической природе притч Сумарокова, включая и их пародийность, имеют смысл, если за этим видеть целенаправленный сатирический подтекст.

Уже из краткого анализа структурных особенностей притчевой сатиры Сумарокова можно получить представление не только о поэтике, но и о масштабах критики социальных недостатков, свойственной его притчам. Широта и многообразие их проблематики не имеют себе равных в литературе XVIII в.

Идейная направленность сумароковских притч в значительной степени перекликается с пафосом его стихотворных сатир. Все проблемы, поставленные в сатирах, многократно и разносторонне разрабатываются в притчах.[25] Но если в стихотворной сатире позитивный идеал автора утверждался, как правило, с применением публицистической декларативности, в формах открытой обличительной по пафосу инвективы, то в притчах Сумароков решает те же проблемы в формах иносказания. Прикрывая сарказм насмешкой, предоставляя действовать басенным персонажам, он тем самым выставляет порок напоказ, не только вскрывая социальные корни зла, но и метко подмечая черты его проявления в психологии людей. Вот притча «Подьяческая дочь» (кн. 2, V):

Кокетку видел я в подьяческой беседе,
У регистратора быв в праздник на обеде.

Я сам не ведаю, как я туда зашел,
А то еще чудняй: кокетку тут нашел.
Кокетствовать не в моде
Подьяческой породе.
И помнится нигде того в указах нет,
Чтоб им носить корнет.
. . . .
А на этой корнет и флеровый салоп.
По-благородному она всю речь варила,
Новоманерными словами говорила;
Казалося, что в ней была господска кровь:
То фрукты у нее, что в подлости морковь.
Тут сидя не пила ни кислых щей, ни квасу
И спрашивала, где промыслить ананасу.
. . . .
Нахлюставшись, писцы о взятках стали врать
И что-де подлежит за труд и кожу драть,
Не только брать.
За то ругают нас, да это нам издевка.
При сих словах вздохнула девка
Во всю девичью мочь,
И отошла зардевшись прочь:
Она подьяческая дочь.
Блаженной памяти ее родитель грешен;
За взятки был повешен,
До взяток был охоч
И грабил день и ночь.
Живот его остался весь на рынке,
Однако деньги все осталися ей в скрынке.
(с. 72—73)

Перед нами колоритнейшая зарисовка подьяческого быта, где выпукло очерчена сама природа целого социального явления в необычайно многообразных аспектах его проявления. И вновь, как видим, автор свободно обходится без морали, ибо конечной целью подобной картины является не нравоучение, а сатирическое высмеивание подьячих.

Тема беззакония в судах, взяточничества и крючкотворства подьячих никогда не утрачивала актуальности для Сумарокова.[26] Ей он, как мы помним, посвятил специальную сатиру V «О худых судьях». Притч, где так или иначе затрагивается эта тема, у Сумарокова более двадцати. Нет нужды перечислять их все, тем более что целый ряд таких притч выше мы уже проанализировали («Заяц», «Ружье», «Две крысы», «Угадчик»). Зачастую у Сумарокова мотивы подьяческого стяжательства вводятся в качестве приемов метафорического уподобления, даже не вытекая непосредственно из сюжета притчи:

Стоял терновной куст.
Лиса машейничать обыкла,
И в плутни вникла;
Науку воровства всю знает наизусть,
Как сын собачий
Науку о крючках,
А попросту бессовестный подьячий.
Лисице ягоды прелестны на сучках,
И делает она в терновник лапой хватки,
Подобно как писец примается за взятки...
и т. д.

(«Лисица и терновной куст»,
кн. 2, XX с. 91—92)

В этой аллегорической басне, раскрывающей, по мысли Сумарокова, сущность сатиры, тема подьячих могла бы и отсутствовать. Достаточно было бы описать безуспешные попытки лисицы достать ягоды и ее боязнь уколов колючек, чтобы заключительная мораль («Читатель! знаешь ли к чему мои слова? Каков терновной куст, сатира такова») получила содержательное наполнение для расшифровки. Однако Сумароков актуализирует отвлеченный сюжет, переводя смысл аллегории на язык обличения конкретных социальных явлений. И подобных примеров разработки означенной темы можно найти в притчах Сумарокова немало. Особенно показательными в этом отношении являются притчи «Овца» (кн. 1, XL), «Протокол» (кн. 2, XXXIII), «Две дочери подьячих» (кн. 6, II), «Секретарь и соперники» (кн. 6, XXXIV).

Можно было бы выделить целую группу притч, в которых едко обличаются такие пороки, как скупость и корыстолюбие («Скупой», кн. 1, VII; «Скупая собака», кн. 1, XVI; «Сторож богатства своего», кн. 1, L; «Безногой солдат», кн. 2, IV; «Два скупые», кн. 2, X; «Собака и клад», кн. 5, LI и др.). И здесь высмеивание общечеловеческого, абстрактного порока приобретает порой черты острой памфлетной сатиры, как только Сумароков затрагивает конкретных лиц. Таковы притчи «Ослище и кобыла» (кн. 3, XXVII) и «Ненадобное сено» (кн. 3, XXVIII). В них явно ощущаются намеки на зятя Сумарокова, Бутурлина, неимоверная скупость которого была широко известна, тем более что поэт вывел его под именем Кащея еще ранее в комедии «Лихоимец». К этой же группе басен примыкают притчи, в которых тема ростовщичества и мздоимства сливается с темой откупщиков («Мост», кн. 2, XXXVIII; «Осел во львовой коже»,

кн. 2, III; «Мздоимец», кн. 5, XXIX; «Шубник», кн. 6, I). Последняя притча по своей емкой выразительности может служить образцом острейшей инвективной сатиры в басенном жанре:

На денежки оскалив зубы,
На откуп некто взял народу делать шубы.
Сломился дуб,
Скончался откупщик, и шуб
Не делает он боле;
Так шубы брать отколе?
А шубников уж нет, и это ремесло
Крапивой заросло.
Такую откупом то пользу принесло.

(с. 287)

Нетерпимость Сумарокова к откупщикам имела принципиальный смысл.

Для дворянского идеолога, каким осознавал себя Сумароков, тема обогащения на откупах вчерашних купцов, становившихся затем дворянами, приобретала дополнительную остроту в свете тех социальных процессов, свидетелем которых он являлся. Идея чистоты дворянского сословия и незыблемости сословных прав дворянства красной нитью проходит через многие произведения Сумарокова в самых различных жанрах.[27] Хорошо, например, известно отрицательное отношение Сумарокова к вопросу об освобождении крестьян от крепостной зависимости, выразившееся в его ответе на вопрос Вольного экономического общества в 1766 г.: «Что полезнее для общества, чтоб крестьянин имел в собственности землю или токмо движимое имение; и сколь далеко его права на то или другое имение простираться должны?»[28] Аргументируя свое мнение, Сумароков прибегает к сравнению: «Прежде надобно спросить: потребна ли ради общего благоденствия крепостным людям свобода? На это я скажу: потребна ли канарейке, забавляющей меня, вольность, или потребна клетка,— и потребна ли стерегущей мой дом собаке цепь? — Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна улетит, а другая будет грызть людей; так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина».[29]

Укажем на притчу «Соловей и Кошка» (кн. 3, IV), рассказывающую о пагубности свободы для соловья, которого кошка убеждает покинуть клетку, прельщая

выгодами вольной жизни, но на деле рассчитывая полакомиться певцом. Параллель между содержанием этой притчи и аргументацией, развернутой в записке, поданной Сумароковым в Вольное экономическое общество в 1767 г., очевидна. Идея бессмысленности упований на изменение сложившегося порядка в распределении социальных благ утверждалась и в притчах «Змеи голова и хвост» (кн. 3, XIX), «Пени Адаму и Еве» (кн. 3, XI), «Непреодолеваемая природа» (кн. 3, XLVI). Показательно, что большинство притч подобного содержания сосредоточено именно в 3-й книге притч, написанных во второй половине 1760-х гг., в канун социальных потрясений, крестьянской войны под предводительством Пугачева 1773—1775 гг. Не исключено, по-видимому, что в аллегорическом сюжете написанной позднее притчи «Неосновательное желание» (кн. 5, XXXVI) о мартышках, создавших свое государство и войско, но разбежавшихся от первого же воя волка, был заложен намек на события крестьянской войны, отрицательное отношение к которой со стороны Сумарокова также хорошо известно.

Но наиболее резко выступал Сумароков против практики возведения в дворянское звание выходцев из социальных низов, в особенности из бывших откупщиков и подьячих, наживших себе богатство путем грабежа и взяточничества. К этой теме Сумароков обращался неоднократно. Назовем хотя бы притчи «Чинолюбивая свинья» (кн. 3, XXXVIII), «Филин» (кн. 5, XVII), «Мышь медведем» (кн. 5, LIX), «Просьба мухи» (кн. 5, LX), «Коршун в павлиньих перьях» (кн. 6, III). Уже в названиях выделенных притч можно ощутить направленность заключенного в них сатирического пафоса. Вот коршун, который убрался в павлиньи перья «и озирается гораздо строго, как будто важности в мозгу его премного». Сумароков с нескрываемой издевкой описывает чванство новоиспеченного павлина и заключает притчу обобщающим выводом:

В чести мужик гордится завсегда
И ежели его с боярами сверстают,
Так он без гордости не взглянет никогда,
С чинами дурости душ подлых возрастают.
. . . .
Кто коршун, я лишен такой большой догадки,
Павлиньи перья — взятки.

(с. 289)

Характерно прямое указание в последнем стихе на «взятки» как на источник обогащения — истинную причину возведения в дворянское звание. Не менее рельефно позиция Сумарокова в рассматриваемом вопросе выражена в краткой, но очень выразительной притче «Блоха» (кн. 5, LXVII):

Блоха, подъемля гордо бровь,
Кровь барскую поносит,
На воеводство просит.
«Достойна я,— кричит,— во мне все барска кровь».
Ответствовано ей: на что там барска слава?
Потребен барской ум и барская расправа.

(с. 283)

С идеей незыблемости сословных привилегий дворян оказывается неразрывно связана и другая сторона содержания сумароковской сатиры в его притчах, а именно резкая критика в адрес представителей русского дворянства, порочивших в глазах Сумарокова честь правящего сословия. Выше говорилось, что вопросу нравственного упадка дворян, кичащихся своим высоким происхождением, Сумароков посвятил специальную сатиру III «О благородстве». Распространение чванства и паразитизма в дворянской среде, духовная пустота и слепое низкопоклонство отдельных дворян перед нормами жизни европейского, в основном французского, дворянства составляли еще со времен Кантемира традиционный источник тем для русской сатиры XVIII в. В притчах Сумарокова эта тема представлена очень многообразно. Можно выделить, например, целую группу притч, в которых высмеивается галломания русских дворян: «Черепаха» (кн. 2, XI), «Порча языка» (кн. 3, XXX), «Шалунья» (кн. 4, IX), «Французский язык» (кн. 4, XXI). В контексте разработки этой темы, имевшейся в VI сатире Сумарокова «О французском языке», особую ценность представляют образцы ее решения в рамках притч с их установкой на выявление комических аспектов обличения. Вот, к примеру, притча «Шалунья» (4, IX), сюжет которой основан на анекдотической ситуации:

Шалунья некая в беседе,
В торжественном обеде,
Не бредила без слов французских ничего,
Хотя она из языка сего
Не знала ничего,
Ни слова одного;

Однако знанием хотела поблистати,
И ставила слова французские некстати;
Сказала между тем: — Я еду делать кур.
Сказали дурище, внимая то, соседки:
— Какой плетешь ты вздор, кур делают наседки!

(с. 197)

Сумароков тонко обыгрывает момент восприятия в инонациональной среде французского выражения «faire la cour» («ухаживать», «ездить на поклон»), превращая бытовой анекдот в средство острого сатирического обличения новоявленных французоманов.

К притчам с подобным содержанием объективно примыкают те, в которых Сумароков обличает паразитический образ жизни отдельных представителей дворянства, забвение ими своего сословного долга. Ярчайший пример этому дает притча «Недостаток времени» (кн. 5, XXX):

Жив праздности в уделе,
И в день ни во един,
Не упражнялся в деле,
Какой-то молодой и глупой господин!

(с. 253)

Так начинается притча в сказовой неспешной манере. Однако, как бы подготавливая реакцию читателя, Сумароков обрывает зачин риторическими вопросами и тут же мгновенными ответами на них устанавливает безапелляционный диагноз социальной болезни:

На что родится человек,
Когда проводит он во тунеядстве век?
Он член ли общества? Моя на это справка,
Внесенная во протокол:
Не член он тела, бородавка.

. . . .

Могу ль я чтить урода,
Которого природа
Произвела ослом?

Сатирическое задание притчи прояснено. И далее следует подробное во всех деталях описание дневного распорядка жизни молодого дворянского повесы, жалующегося на недостаток времени и проводящего дни свои в безделье:

На время он вину кладет,
Болтая: времени ему ко делу нет.
Пришло к нему часу в десятом время,
Он спит,
Храпит,

Приему время не находит.
И прочь отходит.
В одиннадцать часов пьет чай, табак курит
И ничего не говорит.
Так времени его способной час не ведом,
В двенадцать он часов пирует за обедом;
Потом он спит,
Опять храпит.
А под вечер, болван, он, сидя, убирает
Не мысли, волосы приводит в лад
И в сонмищи публичны едет гад,
И после в карты проиграет.
Нещастлив этот град,
Где всякой день почти и клоб и маскерад.

(с. 253—254)

Достаточно вспомнить описание праздной жизни Евгения из II сатиры Кантемира («На зависть и гордость дворян злонравных»), чтобы уловить истоки историко-литературной традиции, продолжателем которой выступает в своей притче Сумароков. Перед нами развернутая инвектива против паразитического образа жизни отдельных дворян. Будучи по названию и по форме притчей, произведение по существу своего метода перерастает в сатиру, в которой активное авторское присутствие служит формированию определенного, недвусмысленно отрицательного отношения к тунеядцам. Сатирический фон колоритному описанию дворянского безделья создается благодаря многообразному акцентированию оценок описываемого феномена. Это касается не только риторических пассажей во вступительной части, но и всего повествования, где сущность героя без обиняков определяется понятиями «гад», «болван» и т. п.

Подобная критика дворян в устах Сумарокова питается пафосом все той же горячей убежденности его в избраннической миссии дворянства перед другими социальными слоями, заботой о том, чтобы все представители правящего сословия делами оправдывали свое руководящее положение в обществе. Порой обличение духовной пустоты и никчемности дворян приобретает такой характер, при котором его сатира объективно начинает звучать гневным обвинением крепостничеству в целом. Типичным примером подобной критики может служить притча «Ось и Бык» (кн. 4, XVII):

В лесу воспитанная с негой,
Под тяжкой трется ось телегой
И, не подмазана, кричит:
А бык, который то везет, везя молчит.

Такова притчевая фабула, восходящая к басне Эзопа «Волы и Ось». Она заключает в себе общечеловеческую мораль абстрактного свойства: кричит обычно больше тот, кто меньше всего делает. Сумароков полностью переосмысляет существо морали, перенеся действие притчевого сюжета в условия русской действительности и тем самым наполняя новую мораль острым социальным смыслом:

Изображает ось господчика мне нежна,
Который держит худо счет:
По-русски мот;
А бык крестьянина прилежна.
Страдает от долгов обремененный мот,
А этого не воспомянет,
Что пахарь, изливая пот,
Трудится и тягло ему на карты тянет.
(с. 202)

Близка по идейной направленности к рассмотренному произведению и притча «Высокомерная муха» (кн. 3, XXIII).

Было бы, конечно, неправомерно на основании подобных притч делать выводы об оппозиционности Сумарокова к существующему социальному строю в целом. Идеолог дворянского сословия, он никогда не подвергал сомнению необходимость в России монархии и благодетельную, по его убеждению, роль помещичьего класса в обществе. Любопытный пример концентрированного изложения Сумароковым собственных государственно-политических идеалов дает его притча «Единовластие» (кн. 3, LXVII). Сюжет этой, вероятно незавершенной, притчи он заимствовал из басни Лафонтена «Дракон многоглавый и дракон многохвостый» ("Le dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues"), но изменил сюжет первоисточника, придав ему политическую окраску. Басня обрамляется четко заявленными тезисами, которые в контексте основного содержания приобретают значение политической заповеди автора:

Единовластие прехвально,
А многовластие нахально:
Я это предложу
Во басенке, которую скажу.

И далее рассказывается о двух драконах — «стоглавом» и «единоглавом». Если у первого никогда не было согласия между головами и хвостами, то действия «единоглавного» дракона всегда были в согласии с законом. И Сумароков заключает притчу развернутой сентенцией, подтверждающей вновь мысль зачина:

> ... щастья ...
> И праведного там не может быть указа
> Между людей,
> Где равных множество владеющих судей:
> Где много мамушек, так там дитя без глаза.
> Не о невольниках я это говорю,
> Но лишь о подданных во вольности Царю.
>
> (с. 284)

Показательна апелляция к народной мудрости, зафиксированной в пословице, которую автор находит нужным вставить для подкрепления своих выводов. В то же время самосознание дворянского идеолога явно дает знать о себе в реплике заключительного двустишия.

Позиции Сумарокова в отношении основ дворянско-абсолютистской государственности с признанием за дворянским сословием господствующего положения в обществе всегда остаются неизменными.

Наконец, говоря о тематике притч Сумарокова с точки зрения выполнения ими сатирических функций, нельзя обойти молчанием довольно обширную группу притч, так или иначе посвященных вопросам литературной борьбы. Эта тема никогда не утрачивала в глазах Сумарокова актуальности. Посвятивший всю свою жизнь литературе, Сумароков считал себя вправе выступать судьей и законодателем мнений во всех вопросах поэтической практики. В обстановке, когда завершалось становление новых поэтических вкусов, когда происходило подспудное формирование писательских группировок и вопросы творческого самоутверждения начали выдвигаться на первый план, литературное соперничество приобретало зачастую формы острейшей полемики. На протяжении 1750-х — начала 1770-х гг. полемические столкновения между сочинителями следовали постоянно, и Сумароков почти всегда оказывался так или иначе к ним причастным — либо прямо, либо косвенно.[30] С присущей ему запальчивостью он использовал любые формы и жанры для нападок на своих противников.

Басенный жанр в этих полемических стычках между литераторами занимал не последнее место. Иносказательная природа басни давала прекрасную возможность, не называя прямо имени автора, обнажать под покровом аллегории личность противника, делая его объектом язвительных насмешек. Образцы подобной сатирической памфлетности мы могли наблюдать в «басенках» Тредиаковского 1751 г. Этот вопрос заслуживает специального обстоятельного исследования с привлечением всего круга прямых и косвенных данных, проясняющих и содержание критических выпадов Сумарокова против своих противников, и историческую обстановку, в которой создавались подобные притчи. В настоящей главе мы, естественно, можем ограничиться лишь общим обзором выделенной группы притч. Говоря об объектах сумароковской сатиры, существенно проследить эволюцию методов, использовавшихся автором в литературной борьбе в рамках басенного жанра. Всего притч, где затрагиваются вопросы литературной борьбы, у Сумарокова около 20. Среди них можно было бы условно выделить три группы притч в соответствии с основными этапами литературных полемик, в которых пришлось участвовать Сумарокову, и в соответствии с общей эволюцией метода его притчевой сатиры.

Первый этап, приходящийся на 1750-е — самое начало 1760-х гг., определяется враждой Сумарокова с его главными литературными соперниками тех лет — Ломоносовым и Тредиаковским. Мы помним, что к басенному жанру как средству полемики первым прибегнул Тредиаковский в 1751 г. Сумароков использовал этот метод борьбы, продолжив ее на страницах периодических изданий. В своем журнале «Трудолюбивая пчела» (1759, ч. I, с. 360) он поместил притчу «Кокушка» явно памфлетного характера (притча позднее была включена в 6-ю книгу, XXXIII). Как считал П. Н. Берков, в притче высмеивался Тредиаковский с его болезненной восприимчивостью ко всему, что затрагивало его репутацию поэта.[31] Кстати, в пользу соотнесенности этой притчи с «басенками» Тредиаковского свидетельствовало и нехарактерное для Сумарокова обращение в ней к размеру «александрийского стиха».

Берков относит на счет Тредиаковского и другую притчу — «Сова и Рифмач», которую Сумароков поместил в первой книге «притч» (XLIV), хотя, как он полагает

в примечаниях, эта притча могла быть написана на 10 лет раньше, в 1752 г.[32] Достаточно привести начало притчи, чтобы уловить ее полемический смысл и догадаться, на кого мог намекать автор:

Расхвасталась Сова:
В ней вся от гордости и злобы кровь кипела,
И вот ее слова:
«Я перва изо птиц в сей роще песни пела».

(с. 49)

В борьбе за приоритет в проведении реформы русского стихосложения Тредиаковский как автор «Нового и краткого способа сложения российских стихов» (1735) действительно считал себя вправе отстаивать свое первенство. Однако финал этой коротенькой притчи заставляет внести некоторые коррективы в мнение исследователя:

Ответствовал Сове какой-то стихоткач,
Несмысленный Рифмач:
«Сестрица! Я тебе такую ж часть наследил,
Что первый в городе на рифмах я забредил».

(с. 50)

По-видимому, в притче высмеивался не только Тредиаковский, но и другой литературный соперник Сумарокова — Ломоносов. Кстати, последний явился объектом наиболее резких и язвительных нападок со стороны Сумарокова в басенном жанре. Возникла полемика, обмен баснями двух поэтов. Началось с того, что в журнале «Праздное время в пользу употребленное» (1760) Сумароков поместил притчу «Осел во львовой коже» (ч. I, с. 146—148,— позже вошла во 2-ю книгу, III). Прямых свидетельств о направленности притчи против Ломоносова ее содержание как будто не дает. Но Ломоносов принял на свой счет резкие сравнения возгордившегося осла с мужиком, попавшим в честь, и с уродом, «из сама подла рода, которого пахать произвела природа». Он ответил Сумарокову басней «Свинья в лисьей коже» (1761), содержание и стиль которой не оставляли сомнения в конечном адресате заключенных в ней насмешек.[33] В свою очередь Сумароков, не привыкший оставлять последнее слово за противником, написал басню «Обезьяна-стихотворец», поместив ее в журнале «Свободные часы» (1763, ч. I, с. 244). По едкости насмешек эта притча не имеет себе равных среди

памфлетных произведений автора. Сумароков не ограничился прямым пародированием одического стиля Ломоносова в духе собственных «вздорных од». Он даже обыграл известную, вкравшуюся в издания сочинений Ломоносова 1751 и 1757 гг. опечатку из второй строфы его оды 1739 г. «На взятие Хотина» (там вместо «росы Кастальской» было напечатано «Кастильской»), допустив при этом грубые выпады в адрес Ломоносова.[34] Не случайно, по-видимому, Новиков не включил эту басню в изданное им в 1781 г. «Полное собрание всех сочинений...» Сумарокова.

Следующий этап отражения в притчах литературных столкновений Сумарокова можно отнести к концу 1760-х гг., когда Ломоносова уже не было в живых и когда на литературной арене появились новые имена. В вышедшей в 1769 г. третьей книге «притч» выделяется целая группа стихотворений явно полемического содержания, отражающих, по всей вероятности, новый тур литературной борьбы. Таковы, по нашему мнению, притчи «Соловей и кукушка» (XXVI), «Арап» (XXIX), «Порча языка» (XXX), «Летящая черепаха» (XXXVII). Утверждать с полной определенностью, кого именно имеет в виду Сумароков в каждой из названных притч и по какому поводу они написаны, сложно, ибо сам автор не расшифровал заключенные в них намеки. Но в свете явно обозначившейся в этот период борьбы Сумарокова и его последователей с новоявленным наследником Ломоносова, поэтом-одописцем В. Петровым и другими авторами, заявившими о себе на рубеже 1760—1770-х гг. (таковы Ф. Эмин, М. Д. Чулков), общие контуры возможных адресатов его обличительных нападок прослеживаются.

На данном этапе Сумароков ведет борьбу не в одиночестве. Он ощущает себя представителем группы литературных единомышленников. И это сказалось на структурном облике его притч. Полемическая направленность их заявляется открыто. Декларируя собственную позицию, Сумароков порой как бы приглашает своих друзей быть арбитрами в обличении им литературных противников, что придает его притчам оттенок публицистичности:

Чье сердце злобно,
Того ничем исправить неудобно,
Нравоучением его не претворю,
. . . .
Козицкий! правду ли я это говорю?
Нельзя во злой душе злодействия убавить.

И так же критика несмысленным писцам
Толико нравится, как волк овцам;
Не можно автора безумного исправить.
(с. 162)

Так начинается притча «Арап». И далее в ней рассказывается о некоем искусном банщике, взявшемся отмыть арапа добела. Мораль притчи носит в известной мере абстрактный характер:

Сатира, критика во всем подобны бане,
Когда кто вымаран, того в ней льзя отмыть,
Кто черен родился, тому вовек так быть,
В злодее чести нет, ни разума в чурбане.
(с. 162)

Но в свете зачина притчи ясно, что заключительная мораль имеет в виду кого-то из «безумных авторов» или «несмысленных писцов», т. е. конкретных лиц из среды русских писателей — противников сумароковской группы.

Аналогичной представляется притча «Порча языка», где зачин также носит характер доверительного обращения к единомышленнику:

Послушай басенки, Мотонис, ты моей;
Смотри в подобии на истину ты в ней
И отвращение имей
От тех людей,
Которые ругаются собою,
Чему смеюся я с Козицким и с тобою.
(с. 163)

Аллегорический рассказ о собаке, забывшей в чужих краях родной язык и почитавшей сограждан «невежами», также в контексте зачина наполняется полемическим смыслом. Некоторые косвенные данные позволяют высказать гипотезу, что в обеих притчах Сумароков имеет в виду писателя-романиста Ф. Эмина, неприязненные отношения с которым он никогда не считал нужным скрывать. Загадочность происхождения Эмина, большую часть жизни проведшего за границей (там он овладел несколькими иностранными языками), его оборотистость, быстрое вхождение в литературную среду 1760-х гг. и в то же время известная обособленность позиции делали его чуждым кругам дворянской культурной элиты Петербурга. Вынужденный жить исключительно литературным трудом,

Эмин подвизался поставщиком пухлых романов, издавал сатирический журнал, проявляя при этом независимость по отношению к признанным авторитетам в литературе. Все это помогает понять резкую антипатию к нему со стороны Сумарокова, который еще ранее вывел Эмина под именем Герострата в комедии «Ядовитый».[35] В притчах Сумароков продолжил свои нападки.

Резко памфлетный характер имеет и притча «Летящая черепаха». Мы уже упоминали ее ранее, говоря о травестийной основе обличительного метода притч Сумарокова. Травестийность в данном случае заключена в зачине притчи, где черепаха в своих жалких потугах сравняться с Орлом уподобляется Икару:

Пренебрегая солнца жар,
Вот новый возлететь стремится мой Икар,
Как будто птаха,
По-нашему ей имя черепаха,
Прося орла с покорностью стеня,
Пожалуй, поучи летать меня;
Нам быть пиитами способно,
Коль аз да буки мы умеем прочитать.
(с. 168)

Затея черепахи заканчивается плачевно: она падает, не долетев до Парнаса, и разбивается. Смысл притчи проясняет заключительное двустишие:

Потребны к музам мысли свежи.
Так помните вы то, парнасские невежи.
(с. 169)

Для Сумарокова формула «парнасские невежи», которая им применялась в этот период довольно часто, имела вполне конкретный адресат. Осмеивание поэтов, охваченных желанием достичь высот поэтического искусства, но лишенных необходимых для этого качеств, приобретало особую актуальность в свете появления на литературном горизонте целой группы более молодых авторов, активно претендовавших на роль продолжателей поэтических традиций Ломоносова. Особенно это относилось к одописцам вроде В. Петрова, И. Владыкина, В. Рубана и т. п.— заштатных поставщиков панегириков для всяких официальных торжеств при дворе или в домах знатных особ. В основном это были поэты недворянского происхождения, и потому денежное вознаграждение или милость покровителей оставались главным стимулом их творческо-

го вдохновения. Наибольшую активность среди них проявлял выученик Славяно-греко-латинской академии поэт В. Петров, которого в кругах сумароковцев прямо называли «семинаристом». Обласканный при дворе, В. Петров благодаря высокопарному, пышному стилю своих похвальных од нередко стал выдвигаться на роль наследника поэтической славы Ломоносова, которому он действительно стремился подражать. Сумароков еще в 1766 г. высмеял выспренний и неестественно гиперболизированный стиль нашумевшей оды Петрова «На карусель» в своей язвительной пародии «Дифирамб Пегасу». По всей вероятности, именно этого поэта и имел в виду Сумароков в притче «Летящая черепаха».

Последняя группа притч, объединяемых данной тематикой, относится к 1770-м гг. и сосредоточена в 5-й и 6-й книгах притч Сумарокова, т. е. среди тех, которые при жизни автора не были напечатаны. Наиболее показательными из них можно считать притчи «Александрова слава» (кн. 5, XVIII), «Парисов суд» (кн. 6, LII) и «Несмысленные писцы» (кн. 6, LIII). Если и раньше в своих полемических выступлениях в басенном жанре Сумароков редко прибегал к традиционным басенным сюжетам, то теперь памфлетность окончательно вытесняет потребность в фабуле. Используя притчи в целях литературной борьбы, Сумароков полностью трансформирует структурный облик жанра. Басня перерастает либо в чистую пародию, либо в развернутую саркастическую инвективу.

Наиболее отчетливое представление о методе Сумарокова-пародиста в этот период дает притча «Александрова слава»:

Мы прямо это знаем.
Когда бы, Александр, ты побыл за Дунаем,
Или бы в Бендере сидел,
Или бы флотами противу нас владел
На Гелеспонте
И видел корабли на горизонте,
Или б на флоте был среди воинских дел:
Конечно, б ты тогда гораздо потерпел,
И песню Греции иную б ты запел;
Встревожилися бы твоих героев душки,
Когда бы загремели пушки
Под предводительством великих сих мужей,
О коих я сказал тебе в поэмке сей,
Принесших новую России славу всей
Сказал бы ты тогда: во дни Екатерины
Мои увяли крины.

(с. 268)

Это в сущности даже не притча, а поэтически оформленная развернутая реплика, посвященная тому же предмету, о котором идет речь в сатире Сумарокова «О худых рифмотворцах». Здесь все — и набор знакомой фразеологии, и насмешливое травестирование напыщенного стиля панегириков, и пренебрежительная отсылка к «поэмке», содержащей описания героических подвигов «великих мужей», и, наконец, полное скрытой издевки заключительное двустишие, где обыгрывается излюбленный у таких одописцев, как В. Петров, рифмовой штамп «Екатерины — крины» — указывает на памфлетно-сатирическую основу содержания пародии. И непосредственным объектом сатиры Сумарокова является все тот же В. Петров со своей «Поэмой на победы российского воинства под предводительством Генерал-Фельдмаршала графа Румянцева, одержанные над татарами и с турками» (1772).[36]

Аналогичный характер имеет и притча «Парисов суд», направленная против еще одного из противников сумароковской школы — писателя М. Д. Чулкова. Содержание этой притчи сводится к голому пародированию бурлескной, также полемической поэмы Чулкова «Плачевное падение стихотворцев» (1770), на что в свое время справедливо указал П. Н. Берков.[37]

Образцом резкой инвективной сатиры полемического характера может служить притча «Несмысленные писцы». Пафос ее близок к сарказму сатиры «О худых рифмотворцах», но иносказательность содержания заставляет рассматривать замысел автора в ряду басенной сатиры. Притча имеет сюжет. В ней рассказывается о вши, которая всползла к Музам на Парнас «и стала возглашать во злобе и роптаньи О правде, честности и добром воспитаньи» (с. 336). Аполлон прогоняет вошь с Парнаса, запретив Музам с ней общаться. Притча пересыпана раздраженными выпадами против дерзости несмысленной твари. Но за язвительными репликами Сумарокова явно скрываются намеки на вполне конкретную личность из круга современных ему русских авторов. Не случайно, по-видимому, и то, что Сумароков отдельно опубликовал эту притчу в 1774 г. как ответ на причиненное ему кем-то печатное оскорбление. В литературоведении высказывалось предположение, что адресатом этой притчи являлся Д. В. Волков, написавший в 1774 г. комедию «Воспитание», в предисловии к которой были допущены крити-

ческие выпады против Сумарокова.[38] Но контекст содержания притчи заставляет предполагать, что в ней имеется в виду, скорее, не драматург, а поэт, причем, по всей видимости начинающий, но исполненный претензий выступать в роли наставника других. Есть косвенные данные допустить предположение, что в этом случае Сумароков ополчился на семнадцатилетнего Н. П. Николева, опубликовавшего как раз в 1774 г. «Сатиру к Музе», где с присущей ему самоуверенностью действительно выступил в роли судьи света.

Отсюда становится понятным создание Николевым остропамфлетной комедии «Самолюбивый стихотворец», где в образе главного героя, поэта Надмена, выведен в карикатурном виде Сумароков. Тирады, которыми разражается Надмен против бездарностей, засоряющих российский Парнас и не признающих его заслуг, заставляет вспомнить отдельные выражения из сатир и притч самого Сумарокова, которого автор комедии явно пародирует.

Таковы в общих чертах контуры проблемно-тематической рубрикации сатиры в притчах Сумарокова. Как видим, масштабы ее достаточно обширны и разнообразны, а проблематика свидетельствует о последовательности идеологической позиции автора. Эстетическое богатство сумароковского притчевого наследия неотрывно от подчиненности его задачам обличительной социальной сатиры. В идеологическом плане обращение к социальной проблематике не было новаторством, ибо во многом Сумароков развивал традиции, заложенные ранее Кантемиром в его сатирах. Новаторство Сумарокова состояло в том, что он перенес эту проблематику в басенный жанр, сделав решающий шаг по пути дальнейшей демократизации русской литературной сатиры. Сумароков фактически создал своими притчами новый род стихотворной басенной сатиры, язвительно дерзкой, памфлетно насыщенной и политически злободневной. В рамках утвердившейся с середины XVIII в. в России эстетической доктрины классицизма сумароковские басни во всей их совокупности вместе с баснями его ближайших последователей и учеников, таких как В. И. Майков, М. М. Херасков, взяли на себя выполнение тех функций, которые у истоков этого направления выполняли сатиры Кантемира.

* * *

Говоря о роли, которую русская поэтическая басня сыграла в развитии сатиры XVIII в., нельзя миновать басни И. И. Хемницера (1745—1784). При всей краткости творческого пути этого автора вклад его в совершенствование русской басни был очень значительным. В предыдущей главе мы уже рассматривали часть творческого наследия Хемницера — его опыты в жанре стихотворной сатиры, где он выступил своеобразным продолжателем Сумарокова. Однако, как уже было отмечено, сатиры Хемницера оставались неизвестны широким кругам читателей XVIII в., так как не были напечатаны. Басни, напротив, стали достоянием читающей русской публики еще при жизни Хемницера и пользовались большим успехом у современников.

В 1779 г. вышел анонимно первый сборник басен Хемницера «Басни и сказки N... N...», включавший 33 произведения. В 1782 г. вновь анонимно было выпущено второе издание под тем же названием, в двух частях, и к ранее напечатанным басням было добавлено 36 новых. Наиболее полным изданием в XVIII в. явилось третье издание «Басни и сказки И. И. Хемницера» (ч. 1—3. СПб., 1799), которое было подготовлено друзьями баснописца, в частности В. В. Капнистом. В последней части этого издания было помещено еще 23 новые басни. Всего, таким образом, к концу XVIII в. Хемницер был известен читателям как автор почти 90 басен (несколько произведений публиковались в его сборниках под грифом «чужие», ибо принадлежали Н. А. Львову). Однако следует помнить, что около десятка наиболее острых по своему идейному содержанию басен (такие, как «Львово путешествие», «Народ и идолы», «Два волка» и др.) из-за цензурного запрещения не были включены в издание 1799 г. Впервые они появились в печати лишь в 1873 г. благодаря Я. К. Гроту, выпустившему «Сочинения и письма И. И. Хемницера по подлинным его рукописям» — наиболее полное и авторитетное издание сочинений баснописца в дореволюционной России. Между тем в этих запрещенных в XVIII в. к публикации баснях, относящихся, кстати, к наиболее зрелым в творческом отношении произведениям, Хемницер выступает как проницательный и смелый сатирик, затронувший такие темы, которых ни Сумароков, ни другие баснописцы того времени в своих баснях не касались.

Когда Хемницер обратился к басням, вопросы выработки структурного облика русской поэтической басни были в основном решены. О прочности традиции, заложенной Сумароковым, свидетельствовало появление на протяжении 1760-х гг. сразу нескольких поэтических сборников басен, принадлежавших М. М. Хераскову, В. И. Майкову и Н. В. Леонтьеву.[39] Кроме того, на страницах периодических изданий херасковского кружка («Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намерение») регулярно печатают свои басни А. А. Ржевский, А. Карин, И. Богданович. Как показывала практика всех названных авторов, структура басенного повествования в рамках использования разностопного ямбического стиха оказалась надежной и наиболее естественной метрико-ритмической основой формального канона жанра. В лексико-стилистическом отношении басни поэтов сумароковской школы не дают какой-либо унифицированной системы. Наиболее последовательным продолжателем традиции Сумарокова в басенном жанре можно считать В. И. Майкова. Его сборник отмечен и общностью идеологических установок в выборе объектов басенной сатиры, и прямой ориентацией на традиции фольклорных, демократических источников для басенных сюжетов. Сближает обоих авторов и обильное насыщение басен вульгаризмами просторечной фразеологии, установка на воспроизведение в стиле басен устнопоэтической стихии народных побасенок, шуток и поговорок.[40]

Зато для остальных последователей Сумарокова и членов херасковского кружка интерес к фольклору и соответственно сатирическое осмысление функции басни оставались принципиально чуждыми. Содержание их басен несло на себе печать камерности и морализирования. Так, притчи А. А. Ржевского были посвящены большей частью осмеянию бытовых и моральных недостатков, зависти, женской неверности, скупости и т. п. Басни Н. Леонтьева, хотя и не лишенные демократизма, также в большинстве своем не порывают с моралистическим нравоучением; смысл их можно нередко свести к прокламированию житейской мудрости: не гонись за большим, потеряешь малое (IV. «Собака»); будь терпелив, и твои достоинства оценят (V. «Плодоносное дерево»); умей выбирать друзей (VI. «Овсянка и воробей»); соразмеряй свои дела с своими возможностями (XXXI. «Свеча и фонарь») и т. д. Лишь изредка нравоучения теряют аб-

страктность и приобретают социальную направленность (VI. «Пчелы»; IX. «Брудастые и хортые кобели»), хотя критический пафос басен Леонтьева не может идти ни в какое сравнение с обличительной силой и злободневностью сатиры сумароковских притч.

Наконец, басни самого М. М. Хераскова, в основном переводные, также не выходят за пределы проповеди абстрактной добродетели и умеренности. Источник значительного числа его басен восходит к сборнику Ш. Э. Песселье (C. E. Pesselier. Fables nouvelles en vers, 1748).[41] Для идеологической позиции французского автора характерны прославление людей труда, критика расточительства и паразитизма знати, доказывающих моральное превосходство буржуа над аристократами. Херасков опускает крайности моральных выводов, заключенных в баснях Песселье, оставаясь в пределах своих сословных убеждений дворянина. Но мотивы умеренности, трудолюбия, скромности и терпимости составляют также главные темы его басен. Приведем один пример, типичный для басен Хераскова, чтобы продемонстрировать специфику его метода в этом жанре:

Злодеев истребляем,
Злодеев не любя;
Влюбляяся в себя,
Мы честность уязвляем.
Нам горькие плоды
Нередко помогают;
И малые беды
В больших остерегают;
Нередко для людей
Полезен и злодей.
Хоть зла и ненавидим,
Но часто чрез него
Беспутства своего
Мы ясный образ видим...

Так начинается басня «Зеркало и обезьяна». Как видим, морализирующие рассуждения абстрактного свойства далеки от сатиры. Херасков-масон пропагандирует идею нравственного самоусовершенствования. Этому заданию подчинен и сюжет басни:

В сей басне обезьяна
Ярится, будто Лев,
Портрет свой в зеркале узрев.
Ей зеркало открыло
Притиснутое рыло
И самый долгой рот;
Она кричит: «Урод»,
Кричит, в стекло толкая,
Стекло сие кляня:
«И харя у меня
Бывала ли такая?»

Зеркало резонно замечает мартышке, что сердиться ей надо на самое себя, ибо оно изображает ее «в точном

естестве». Смысл аллегории раскрывается в заключительной морали басни, из которой становится ясно, что автор повествовательным сюжетом иллюстрирует свое понимание сущности сатиры:

> Сатира такова: Сатиру ненавидит,
> Кто в ней себя увидит;
> Но кто порочен чем,
> Винна ль Сатира тем
> . . . .
> Читатель, зеркало имеешь в баснях сих
> Досадуй на себя, досадуя на них.[42]

И композиция, и ритмико-интонационный строй стихов сближают эту басню с опытами Хераскова в переложении анакреонтической лирики. Не случайно большая часть басни написана трехстопным ямбом, традиционным размером анакреонтических од. Как справедливо отмечал Н. Л. Степанов, Херасков в своих баснях «решительно выступает как антагонист социальной сатиры» и «площадного» стиля Сумарокова, создавая особый басенный жанр философской и нравоучительной аллегории. Задачей баснописца становится уже не сатира, но высказывание истины под покровом аллегории, сочетание «полезного» с «приятным».[43] Соответственно и стиль басен Хераскова отмечен тяготением к литературно упорядоченной средне-поэтической лексической норме его «философических од» и далек от просторечия и вульгаризмов нарочито демократической фразеологии притч Сумарокова и Майкова.

Таким образом, к тому времени, когда Хемницер издал первый сборник своих басен, в отечественном баснописании обозначилось несколько принципиально несхожих направлений. Воинствующей публицистичности и сатирической памфлетности, отличавшим притчи Сумарокова, противостояла увещевательная назидательность морализирующих басен Хераскова и его учеников.

На формировании литературной позиции Хемницера сказалось воздействие многих факторов, решающим из которых была его близость к поэтическому кружку Н. А. Львова и Г. Р. Державина, куда входили также В. В. Капнист, А. С. Хвостов и др., и со всеми баснописец находился в дружеских отношениях. Значение этого кружка литераторов можно сравнить с тем, какое в 1760-е гг. имела группа поэтов, объединенных Херасковым вокруг периодических изданий Московского университета. После смерти лидера дворянского писательского лагеря тех лет, А. П. Сумарокова, после полемических журнальных

баталий конца 1760-х — начала 1770-х гг. обстановка изменилась. В деятельности кружка Львова наиболее отчетливо проявились те новые веяния, которые стали отличать уровень духовных запросов литературно образованной части петербургского дворянства 1780-х гг.

Объективно в поэтических исканиях Львова и его единомышленников наметился отход от установок, выдвинутых Сумароковым в 1740—1750-е гг. В недрах классицизма обозначается, с одной стороны, подспудное формирование новых тенденций, подготавливавших почву для будущего сентиментализма, с другой — преромантические веяния. Камерность культивируемых в лоне кружка поэтических форм, интерес к анакреонтике сочетаются, например, в творчестве Львова с обращением к традициям национального фольклора, с попытками возрождения на новой основе былинного эпоса. В одах Державина тоже наблюдается сложная контаминация горацианских, юнгианских и оссиановских мотивов; панегирики монархине начинают выдерживаться в интонациях доверительной домашней беседы, и само положение сильных мира измеряется в категориях, уравнивающих венценосца с простыми смертными («Монарх и узник — снедь червей»,— восклицает Державин в оде «На смерть князя Мещерского»). Пышное великолепие стиля ломоносовских од, отмеченное особой усложненностью метафор, грандиозностью гипербол и сравнений, перестает отвечать потребностям времени. На первый план выдвигаются разработка мотивов умеренности, призывы довольствоваться малым, прокламирование отказа от суетной погони за пышными почестями, доставляемыми властью и богатством.

Изменилось положение и в области сатиры. После журнальной полемики конца 1760-х гг. приоритет среди форм литературной сатиры переходит к жанрам прозы. Формы поэтической сатиры, связанные в основном с системой классицизма, начинают утрачивать свою былую актуальность. Аналитический пафос сатир Кантемира и острота социальной критики сатир Сумарокова уступают в этом жанре место абстрактным обличительным тирадам, содержание которых чаще всего сводится к повторению общих мест либо служит целям литературной борьбы (вспомним «Сатиру I» В. В. Капниста 1780 г.). Правда, грозные инвективы в адрес монархов и недостойных вельмож, встречающиеся у Державина («Властителям и судьям», ода «Вельможа»), порой заставляют литерату-

роведов видеть в этих исполненных гражданственности произведениях также наличие сатирического начала. Но заключенные в рамках одического жанра или парафразах псалмов инвективы Державина не столько означали новую ступень в развитии форм литературной сатиры, сколько знаменовали собой качественное изменение положения поэта в обществе. Поэт брал на себя функции пророка, судьи сильных мира, и в подобных произведениях закладывались объективно предпосылки романтического истолкования творческой миссии поэта.

Более существенное значение для развития сатиры в сфере поэзии имела несомненно поэтическая деятельность Хемницера. Именно этого автора следует рассматривать как сатирика, ибо большинство созданных им произведений так или иначе относится к жанрам, традиционно связанным с сатирой. Это басни, эпиграммы, наконец, остававшиеся неизвестными при его жизни опыты в жанре стихотворной сатиры. Демократическое происхождение Хемницера, двенадцать лет пребывания в военной службе, которую он начинал простым солдатом, помогают понять направление его творческих интересов, глубокое знание различных сторон народной жизни и особенно тонкое владение разговорным языком простонародья, столь ярко запечатленным в его баснях. Но эти же обстоятельства объясняют и отсутствие во взглядах и творческих установках Хемницера той подчеркнутой сословности, непримиримой императивности критических обличений, которые были характерны для сумароковской сатиры. Умеренность и эклектизм, отличавшие идеологическую платформу представителей львовского кружка, в полной мере свойственны позиции Хемницера. В восприятии просветительских идей Хемницер был склонен ограничиваться идеалами абстрактного гуманизма Ж.-Ж. Руссо, не принимая радикальных выводов его теории и скептически относясь к атеистическим вольностям Вольтера.[44]

Охарактеризованная выше в общих чертах трансформация поэтических интересов и наступившая в конце 1770-х гг. переоценка значения опыта предшественников не могли не сказаться на творчестве Хемницера. Его басни ознаменовали закономерно новую ступень в эволюции жанра на русской почве. Прежде всего мы наблюдаем качественную переориентацию Хемницера в отношении к традиционному сюжетному репертуару басен. Если до него Сумароков в выработке метода и поэтической системы

своих притч опирался на Лафонтена, то для Хемницера таким авторитетом стал немецкий баснописец Х. Ф. Геллерт. Переводы басен Геллерта явились, по-видимому, толчком для серьезного и целенаправленного интереса к басенному жанру со стороны И. И. Хемницера. Данное обстоятельство уже отмечалось исследователями. Причем здесь находили объяснение причин и тех отличий, которые составляли своеобразие творческой манеры Хемницера как баснописца. Традиция басенного жанра в России, считал, например, К. Заусцинский, была создана А. П. Сумароковым; Хемницеру оставалось ее воспринять. Его басни отличаются значительно более высоким уровнем технической отделки, чего зачастую недоставало притчам Сумарокова. И «хотя в баснях Хемницера есть указания на современную ему жизнь и особенно на его личность, но главным образом в них преобладает общая мораль и нравоучение, в чем он подражал Геллерту, у которого и заимствовал более всего басен».[45]

Действительно, в двух прижизненных сборниках басен Хемницера более одной трети представляют собой переводы или переделки басен Геллерта. Но подобная ориентация определила и своеобразие позиции Хемницера в осмыслении функции басенного жанра, что особенно отчетливо сказалось на самых первых его опытах. Пафос ранних басен Хемницера составляет склонность к морализированию и абстрактной назидательности в духе проповеди третьесословных идеалов умеренности, трудолюбия, любви к ближнему, терпения и т. п. Особенно показательной является в этом отношении развернутая басня «Два семейства», представляющая собой изложение содержания двух картин Ж.-Б. Греза, французского живописца, изобразившего контрастно две семьи плывущими на лодках по реке и олицетворяющими в одном случае счастье, покоящееся на согласии, а в другом — невзгоды и муки, проистекающие из несогласия и раздоров. Соответственно и мораль в баснях подобного содержания носит характер увещеваний, проповеди абстрактных нравственных истин:

Коль часто служит в пользу нам,
Что мы вредом себе считаем!
Коль часто на судьбу богам
Неправой жалобой скучаем!
Коль часто счастие несчастием зовем
И благо истинно, считая злом, клянем!
Мы вечно умствуем и вечно заблуждаем.[46]

Так начинается басня «Крестьянин с ношею», рассказывающая о том, как крестьянин, неся кошель с сеном и проклиная ношу, был счастливо спасен ею во время падения на лед. И подобных примеров в баснях Хемницера можно найти немало в первых двух сборниках.

Особенно рельефно известный индифферентизм идеологической позиции Хемницера в его ранних баснях, заимствованных у Геллерта, ощутим на фоне обработки тех же сюжетов Сумароковым. Дело в том, что в последний период своего творчества Сумароков также обращался к сборнику Геллерта как источнику сюжетов для притч. И в ряде случаев его переводы предвосхищают опыты Хемницера. Тем показательнее различия, которые дает сравнение переложений одной и той же басни, имеющейся у обоих авторов. Вот, например, басня Хемницера «Медведь-плясун», представляющая собой переложение басни Геллерта «Der Tanzbär». У Сумарокова перевод этой же басни называется «Медведь-танцовщик» (кн. 4, X).

Рассказ о том, как наученный плясать медведь вернулся в лес и стал показывать свое искусство сородичам и к каким печальным для него последствиям это привело, осмысляется каждым баснописцем под совершенно разным углом зрения. У самого Геллерта смысл басни раскрывался в заключительной морали, которая носила отвлеченный общечеловеческий характер и сводилась к обличению людской зависти. Окружающие никогда не прощают тому, кто их в чем-то превосходит, тем более демонстрирует это превосходство с охотой. Хемницер полностью переносит эту идею в свою басню. Когда мишка, видя неудачные потуги других подражать его мастерству, повторил пляску

И зрителей своих поставил всех в ничто.
Тогда на мишку напустили,
И ненависть и злость искусство все затмили;
На мишку окрик все: «Прочь, прочь отсель сейчас,
Скотина эдака умней быть хочет нас!»
И все на мишку нападали,
Нигде проходу не давали...

(с. 75)

Так кончается басня. Надо, однако, отдать должное описательному мастерству Хемницера, той живости и естественности повествования, которое демонстрирует

баснописец в своем необыкновенно тонком владении богатствами народного языка. Чего стоит описание мишкиного возвращения в лес:

Друг перед другом мишку тут
Встречают,
Поздравляют,
Целуют, обнимают;
Не знают с радости, что с мишкою начать,
Чем угостить и как принять.
Где! разве торжество такое,
Какое
Ни рассказать,
Ни описать!
И мишку все кругом обстали.
(с. 74)

По простоте и верности воспроизведения народной речевой стихии мастерство Хемницера действительно не имеет себе равных в XVIII в., но в идейном осмыслении сюжетного источника он, повторяем, слепо следует заявленной у Геллерта морали.

Совершенно иное мы наблюдаем в притче Сумарокова. Его медведь обучился танцам не где-то, а в Москве, на маскарадах:

В Москве случилося медведю побывать.
Какую в городе иметь ему отраду?
Он отдан маскараду
Учиться танцовать;
А маскарады не наскучат,
Хотя и ни чему они и не научат.[47]

И, попав обратно в лес, ничего больше не умеющий, он там начинает плясать напропалую перед всеми, но со стороны остальных медведей встречает только презрение. В финале притчи звучит горькое сожаление о печальной участи былой столицы, ставшей местом бесполезных маскарадов:

Иль скуки чем иным не можно утолить,
Не лутче ли сию забаву отменить? [48]

Такова, если можно назвать ее моралью, концовка притчи. Перед нами, в сущности, социальная сатира, высмеивающая в иносказательной форме бездуховность и праздность образа жизни русских дворян, пустоту так называемого модного воспитания. Показательно, что Сумароков подчеркнуто русифицирует сюжет басни, называя Москву тем местом, где несчастный танцор приобщился к своему

искусству. И этот штрих также подчинен сатирическому заданию притчи. Для Хемницера подобное переосмысление сюжета первоисточника не представляется актуальным.

На данном примере ясно ощутимы качественные различия в позициях баснописцев относительно понимания ими функции жанра. Для Хемницера с его ориентацией на басни Геллерта на первых порах остается чуждой публицистическая злободневность социальной критики сумароковских притч. Не случайно среди его басен практически не встречается примеров памфлетной сатиры. Чуждым методу басен Хемницера осталось и пародийное, смеховое начало, составлявшее основу структурного своеобразия лучших притч Сумарокова. Ирония, столь часто и успешно использовавшаяся в притчевой сатире Сумарокова в качестве средства создания комического эффекта осмеяния, в баснях Хемницера также отсутствует. Логическим следствием такого положения явилась серьезность нравоучительной интонации и всего стилистического строя басен Хемницера.

В прямой связи с отмеченной особенностью метода баснописца стоит его индифферентность к народнопоэтическому творчеству. Полностью отрицать использование Хемницером традиций фольклора было бы неправомерно. В баснях сплошь и рядом встречаются народные пословицы поговорки.

Худой мир лучше доброй ссоры...

(«Два соседа»)

Кто ползать родился, тому уж не летать...

(«Мужик и корова»)

А сам о том не рассуждал,
Что говорят, *седло корове не пристало.*

(там же)

Многие умеют *мягко стлать,*
Да жестко спать.

(«Дворная собака»)

Собаки добрые с двора на двор не рыщут,
И *от добра добра не ищут.*

(там же,— курсив мой,— *Ю. С.*)

и т. д.

Мы уже отмечали также необычайно естественную манеру повествования басен Хемницера, основанную на его глубоком знании народного языка. Примеров этого можно найти также немало. Однако в свете серьезного морализирующего пафоса его первых басенных сборников следует признать, что народность мировосприятия со свойственным фольклорной сатире тяготением к юмору, шутке, насмешке, была басням Хемницера чужда. Мы практически не встречаем фактов использования фацеций и народных анекдотов в качестве сюжетных источников его басен. Соответственно стилю басен Хемницера чужда ориентация на вульгарную фразеологию площадного жаргона, благодаря использованию которой нередко достигался эффект травестирования в притчах Сумарокова.

Поэтому, как это ни парадоксально, отстаивающий незыблемость сословных привилегий дворянства Сумароков по идейным установкам обличительной программы своих сатирических притч оказывается зачастую на более демократических позициях, чем незнатный по своему социальному происхождению Хемницер. Рассматривая басню в системе поэтических жанров классицизма, Сумароков отводил ей место рядом с комедией, в ряду низких жанров. Отсюда проистекали своеобразная интермедийность структурных свойств наиболее показательных притч Сумарокова, насыщение их диалогами, активное проявление роли автора-рассказчика, подкрепляемые установкой на пародийно-смеховой эффект.

Для Хемницера выделенность басни в ряду других поэтических форм определяется не столько в системе функционально-стилистических критериев, сколько через осознание особой моральной направленности пафоса данного жанра. Демократизм его басен близок к пафосу посланий и од Державина. Мерилом оценки деяний людей, независимо от того, идет ли речь о подвигах монархов или об обыденных поступках подданных, становится просто человеческое, и соответственно социально-политическая направленность критики растворяется в нравоучительных сентенциях отвлеченно гуманистического содержания. Типичный образец такой критики дает басня Хемницера «Лестница».

Сюжет предваряется абстрактным рассуждением почти бытового плана:

Все надобно стараться
С потребной стороны за дело приниматься;
А если иначе, все будет без пути.

И далее следовал рассказ о некоем хозяине, вздумавшем подметать лестницу начиная с нижних ступенек. Сор оставался на местах. Басню заключает мораль:

На что бы походило,
Когда б в правлении, в каком бы то ни было,
Не с вышних степеней, а с нижних начинать
Порядок наблюдать?

(с. 108)

Сатирический подтекст иносказательного сюжета басни достаточно ясно раскрывается из морали. Но демократичность позиции автора ограничена в силу отвлеченной назидательности ее пафоса. Типологически метод сатиры Хемницера в данном случае можно соотнести с методом притчи Сумарокова «Ружье».

Но есть в басенном наследии Хемницера группа произведений, отмеченных особой остротой критического содержания. Среди произведений, приходящихся в основном на заключительный, наиболее зрелый период творчества, выделяется своеобразный цикл басен, главными героями которых выступают львы. Уже сами названия басен, учитывая традиционное амплуа этого животного среди басенных персонажей, позволяют судить об их содержании: «Два льва соседи», «Побор львиный», «Привилегия», «Лев-сват», «Львово путешествие», «Пес и львы», «Слепой лев» и др. В них баснописец выступает как самобытный и смелый сатирик, затронувший такие стороны общественной жизни России своего времени, которых Сумароков в притчах почти не касался. Это тема обязанностей монарха в государстве, тема политической власти и неписаных законов, движущих поступками сильных мира. Обличение нравственного ничтожества царедворцев, низменности порядков, господствующих при дворце, раскрытие механизма коварства и интриг придворной жизни, мелочности интересов, определяющих зачастую ход государственных дел,— такова идейная проблематика названной группы басен.

Какой-то вздумал лев указ публиковать,
Что звери могут все вперед, без опасенья,
Кто только смог с кого, душить и обдирать.

Что лучше быть могло такого позволенья
Для тех, которые дерут и без того?
Об этом чтоб указе знали,
Его два раза не читали.
Уж то-то было торжество!
И кожу кто лишь мог с кого,
Похваливают знай указ да обдирают.
Душ, душ погибло тут,
Что их считают, не сочтут —

(с. 127—128)

так начинается басня «Привилегия». Хитрая лисица пытается образумить повелителя, осторожно намекая:

Не будет ли его величеству во вред,
Что звери власть такую получили?
Но сколько хитрости ее не тонки были,
Лев ей, однако же, на то ни да, ни нет.
Когда ж, по львову расчисленью,
Указ уж действие свое довольно взял,
По высочайшему тогда соизволенью
Лев всем зверям к себе явиться указал.
Тут те, которые жирнее всех казались,
Назад уже не возвращались.

(с. 128)

В последующих разъяснениях, которые лев дает лисице, баснописец прибегает к традиционному для просветительской сатиры приему — ссылке на порядки, господствующие в Турции:

Султан ведь также позволяет
Пашам с народа часто драть,
А сам уж кучами потом с пашей сдирает.

(там же)

Однако для русского читателя представленная в басне картина наполнялась вполне определенными ассоциациями. И даже то, что в завершающей морали раскрываемая в басне узаконенность притеснений и поборов отнесена в адрес откупщиков, не снижает политической злободневности басни и обобщающей силы заключенных в ней обличений. Не случайно при публикации басни в издании 1799 г. ряд стихов был из текста исключен, а заключительная мораль приобрела еще более уклончивый смысл по сравнению с первоначальным вариантом. Вот так выглядела концовка в издании 1799 г.:

А мне хотелось бы признаться,
Здесь об откупщиках словцо одно сказать,
Что также и они в число пашей годятся.
Да также думаю по-лисьи промолчать.

(с. 129)

Первоначальный текст морали был:

И я бы за пашей отнюдь не заступился;
Зажал бы, как лисица, рот,
Когда б в Турецни родился,
Где иногда султан со льва пример берет.

(с. 318)

Не случайно публикация этой басни постоянно наталкивалась на сопротивление цензуры.

В свое время в статье Л. Е. Бобровой «О социальных мотивах басен И. И. Хемницера» впервые была убедительно обоснована социальная направленность выделенной нами группы басен и вскрыта их сатирическая сущность.[49] Положительной стороной подхода исследовательницы явилось рассмотрение проблематики басен Хемницера в контексте его опытов по созданию стихотворных сатир. Отмечая несомненную связь между разными жанровыми сферами в творчестве Хемницера, Л. Е. Боброва справедливо видит и разную специализацию тематического и идейного репертуара в пределах жанра басни, с одной стороны, и стихотворной сатиры — с другой: «...если в последних (т. е. в сатирах,— *Ю. С.*) преобладает критика чиновничье-бюрократического аппарата екатерининского государства, то в баснях основное место отведено критике „правления“, т. е. прежде всего самодержавия и верхушки общества, окружающей трон».[50]

В указанной статье в основном проанализирована проблематика большинства выделенной нами группы басен Хемницера. Л. Е. Бобровой также вскрыты в ряде случаев конкретные адресаты заключенных в отдельных баснях сатирических намеков, факты политической жизни 1770—1780-х гг., которые могли послужить поводом для создания, например, таких басен, как «Львово путешествие», «Привилегия», «Добрый царь». Так, не лишено оснований мнение о том, что басня «Львово путешествие» могла быть откликом на пышно обставленную поездку Екатерины II в Белоруссию весной 1780 г. Справедливо и вытекающее из анализа текстов отдельных басен заклю-

чение относительно известного несоответствия между обличительной силой изображаемых картин и сопровождающих басни моральных заключений. То, что в баснях определяется природа монархической власти вообще, не мешает автору при помощи вкрапливаемых в повествование едва заметных коротеньких реплик отсылать читателя к реальной практике политических отношений, принятых в современном обществе. Вот два волка служат при дворе льва (басня «Два волка»), и один строит козни против своего товарища, рассчитывая клеветой вызвать немилость к нему со стороны монарха. Но лев не реагирует на клевету, ибо он

...как всяк о том известен был,
Не так, как львы, его товарищи другие,
И в состоянии людском цари иные,
Наушников держать и слушать не любил.

(с. 148, курсив мой,— *Ю. С.*)

Эта мимолетная отсылка к монархам «в состоянии людском» в контексте басни придает аллегории своеобразную конкретность. Она как сигнал для более широкого обобщения. И хотя финал самой басни не лишен утопичности (лев вознаграждает оклеветанного волка, отправляя в ссылку доносчика), о нравах, господствующих в придворных кругах, заявлено в басне прямо и без обиняков. Аналогичные примеры подчеркивания социального подтекста аллегорических басенных сюжетов можно найти и в других произведениях Хемницера. Так, резкой сатирой на развращенные нравы вельмож выглядит басня «Лев-сват», не публиковавшаяся в XVIII в.:

Лев, сказывали мне, любовницу имел
(Ведь занимаются любовными делами
Не только меж людьми, но также меж скотами).
И жар к любовнице его охолодел.
А для того он тож (как люди поступают,
Что за другого с рук любовницу сживают,
Когда соскучится им все одну любить)
Хотел красавицу, но не бесчестно сжить...

(с. 132)

Лев уговаривает барса жениться на надоевшей ему любовнице, но тот отказывается. И тогда Лев предлагает ее Ослу. Отсылки к нормам поведения, принятым среди людей, подготавливают естественность доводов, которые приводит Лев, уговаривая Осла:

Возьми ее ты за себя,
А я за то тебя
Пожалую в чины, и будешь ты мне другом.

(с. 133)

Осел соглашается, и его резюмирующие рассуждения как бы подчеркивают типичность случившегося, ибо «и меж людьми то ж самое бывает». Современникам Хемницера было хорошо известно то, как сбывал с рук надоевших ему любовниц фаворит Екатерины II, всемогущий Потемкин, пристраивавший их в жены к незнатным и небогатым дворянам. Естественно, что басня не могла быть напечатана в правление Екатерины.

Хемницер не ограничивается тем, что проецирует случающиеся в зверином царстве неустройства на систему социальных норм человеческого общежития. Он иронизирует по поводу мнимых благ просвещения людей, создающих мудрые узаконения и гуманные трактаты, которые сплошь и рядом превращаются в клочок бумаги. Вот два льва затеяли войну:

За что, про что — никто не знает;
Так им хотелось, говорят.
А сверх того, когда лишь только захотят,
Как у людских царей, случается, бывает,
Найдут причину не одну,
Чтоб завести войну.

Хемницер нагнетает сравнение львиных поступков с нравами людей, чтобы еще более оттенить лицемерие «людских царей»:

Львы эти только в том от них отменны были,
Когда они войну друг другу объявили,
Что мира вечного трактат,
Который иногда не служит ни недели,
Нарушить нужды не имели,—
Как у людских царей бывает, говорят.

(с. 150, курсив мой,—*Ю. С.*)

Этот периодически звучащий тезис («Как у людских царей бывает...») призван усилить социальный подтекст басенного иносказания. И при всей отвлеченности выражения критического пафоса объективным итогом хемницеровской сатиры во всех подобных баснях следует считать утверждение гуманистической идеи сочувствия к страданиям того трудящегося большинства, которое всегда оказывается первой жертвой прихоти сильных мира.

Таково специфическое выражение демократизма идеологической позиции Хемницера в его наиболее зрелых баснях. И в этом он выступает прямым предшественником И. А. Крылова.

Жанр басни не утрачивал своей популярности на исходе столетия. Наиболее активным его приверженцем в 1790-е гг. был И. И. Дмитриев, один из лидеров сентименталистского направления в поэзии. Его стихотворные сатиры, как мы видели, явились последним отголоском былой популярности этого традиционного в системе классицизма жанра. В баснях и сказках Дмитриеву, наоборот, удалось воплотить новое отношение к сатире, типичное для сентименталистов. Шутливая ирония, обращенная на отдельные стороны житейских нелепостей, игриво развлекательное подшучивание над претензиями преодолеть человеческую природу — вот что характеризует примеры басенной сатиры у Дмитриева.

С ослаблением к концу XVIII в. господства жанровой иерархии классицизма начинает постепенно изживаться традиция рассматривать жанр басни в одном ряду с низкими поэтическими формами. Уже у Хемницера, осмыслявшего функции жанра в контексте умеренной морализирующей сатиры, слог басни был практически освобожден от перенасыщения просторечными вульгаризмами сумароковских притч. Правда, вместе с этим басни Хемницера утратили пародийно ироническую смеховую основу того особенного басенного юмора, который был сродни фольклорной сатире и отличал лучшие басни Сумарокова.

Отмеченная тенденция находит свое продолжение в творчестве И. И. Дмитриева. Он окончательно отошел от того канона русской классицистической басни, какой сложился в притчах Сумарокова. Сюжеты для своих многих басен, как и поэтическую манеру, Дмитриев заимствовал у французского поэта XVIII в., представителя салонной игривой поэзии рококо Флориана. Из русских баснописцев, его предшественников, Дмитриев, наиболее близок к Хераскову. Их роднит не только тяготение к абстрактной назидательности, но и отход от демократичности в осмыслении стилевой природы басни. Характерная для басен Хераскова медитативность дополняется у Дмитриева элементами чувствительности и того особенного лиризма, которые отличали жанры элегии и дружеского послания. Тем самым Дмитриев окончательно при-

способил басню к системе поэтического миросозерцания сентиментализма.

Естественно поэтому, что сатирический подтекст его басен был начисто лишен социальной остроты и носил в основном морализирующий характер. Этим же можно объяснить и колебания автора между жанровыми формами «басни» и «сказки». Закономерность таких колебаний проистекала не только из общей перестройки системы поэтических жанров с размыванием иерархической упорядоченности жанровых границ. Она покоилась также на явно скептическом отношении к сатире в целом, что было свойственно эстетике сентиментализма. Не случайно в осмыслении функциональной природы басни Дмитриев отдавал явное предпочтение апологу с его открытой установкой на отвлеченную нравоучительность. Отсюда проистекала камерность проблематики басен Дмитриева и ограниченность возможностей сентименталистской басни в постановке серьезных социальных вопросов современности.

Подлинно универсальным жанром русская поэтическая басня становится под пером Крылова. Но анализ сатирического содержания его басен составляет самостоятельную задачу, выходящую за пределы проблематики настоящей монографии.

[1] Считалось, что своим происхождением басня обязана рабам как людям, лишенным свободы и права говорить истину открыто. Так утверждал, например, Вольтер в статье «Басня», написанной им для «Энциклопедии». См.: *Вольтер*. Эстетика. М., 1974, с. 255.

[2] *Michałowska T.* Staropolska teoria genologiczna. Wrocław; Warszawa; Krakow, 1974, s. 172—173.

[3] Эта сторона содержания басен Лафонтена была раскрыта И. Тэном в его книге: *Taine H.* La Fontaine et ses fables. 6e ed. Paris, 1903, p. 14—18, 42—45.

[4] Подробнее вопросы теоретического истолкования сущности басенного жанра рассмотрены мною в статье «О специфике жанровой природы басни» (Русская литература, 1980, № 4, с. 106—119).

[5] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 575.

[6] См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века.— Изв. Отд. рус. языка и словесности, 1929, т. 2, кн. 2, с. 377—400; *Тарковский Р. Б.* Басня в России XVII— начала XVIII вв.— Научные доклады высшей школы. Филолог. науки. М., 1966, № 3, с. 97—109.

[7] См.: *Тарковский Р. Б.* Государев толмач Федор Гозвинский и его перевод басен Эзопа.— Вестн. ЛГУ, 1966, № 14. (История, язык, литература, вып. 3, с. 101—108).

[8] *Стоюнин В. Я.* Князь Антиох Кантемир.— В кн.: Сочинения,

письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира/ Под ред. П. А. Ефремова. СПб.; 1867, т. 1 с. XIX—XXIV.

[9] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы. СПб., 1752, ч. 1, с. XX.

[10] См.: *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. Л., 1936, с. 96—97, 225—231, 243—246 и др.

[11] Сборник материалов для истории имп. Акад. наук в XVIII веке. СПб., 1865, ч. 2, с. 437.

[12] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы, с. 215.

[13] *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика..., с. 95.

[14] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы, с. 226.

[15] О том, что басня Тредиаковского была оценена правильно, свидетельствует появление своеобразного ответа на нее — стихотворения И. С. Баркова «Сатира на Самохвала». П. Н. Берков, перепечатавший это произведение, видит в нем ответ на памфлет Тредиаковского со стороны почитателя Ломоносова.— См.: *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика..., с. 98.

[16] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957, с. 122. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

[17] Там же, с. 138.

[18] *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... М., 1781, ч. 7, с. 6. В дальнейшем все ссылки на притчи даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

[19] Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980, с. 110—112, 115—119 и др.

[20] Подробнее о фольклоризме притч Сумарокова см.: *Чистов К. В.* «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество.— Учен. зап. Карело-Финского пед. ин-та. Сер. обществ. наук, 1955, т. 2, вып. 1, с. 145—160; см. также: Русская литература и фольклор: (XI—XVIII вв.). Л., 1970, глава «Русский классицизм и фольклор», с. 155—162.

[21] О фактах прямого обращения Сумарокова к фацециям для сюжетов своих притч см. в кн.: *Державина О. А.* Фацеции. Переводная новелла в русской литературе. М., 1962, с. 83—85.

[22] Кстати, этим, по-видимому, можно объяснить факт распространенности ряда сумароковских притч в лубочном фольклоре народных масс. См.: *Кокорев А. В.* Сумароков и русские народные картинки.— Учен. зап. МГУ, 1948, вып. 127, кн. 3, с. 227—236.

[23] См.: *Виндт Л.* Басня сумароковской школы.— Поэтика: Временник отделения словесных искусств. Л., 1926, вып. 1, с. 81—92.

[24] Там же, с. 92.

[25] Детальную классификацию тематических и проблемных рубрик внутри притчевого наследия Сумарокова в свое время проделал К. Заусцинский в статье «Басни Сумарокова» (Варшавские университетские известия, 1884, № 3, с. 1—32, № 5, с. 33—126).

[26] Об отражении этой темы в притчах Сумарокова см.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. М.; Л., 1936, с. 81—89.

[27] Этого вопроса также на материале притч специально касался Г. А. Гуковский в книге «Очерки по истории русской литературы XVIII века» (с. 61—67).

[28] Труды Вольного экономического общества, СПб., 1766, ч. IV, с. 201—202.

[29] *Ходнев А. И.* История Имп. Вольного экономического общества. СПб., 1865, с. 24—25.

[30] Подробнее об этом см.: *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика..., с. 92—136, 240—286.

[31] См.: *Сумароков А. П.* Избранные произведения, с. 541.

[32] Там же, с. 540.

[33] Напечатанная впервые с пропусками Н. Г. Кургановым в его «Российской универсальной грамматике или всеобщем письмословии» (СПб., 1769), эта басня распространялась в рукописных списках.

[34] Подробнее этот эпизод см.: *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика..., с. 266—271; см. также *Герасимова Т. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова.— Вопросы русской и зарубежной литературы. Волгоград, 1970, с. 148—160. (Учен. зап. Волгоград. пед. ин-та; вып. 30).

[35] Об интенсивности полемики, в которую оказались втянутыми Сумароков и Эмин, свидетельствует и памфлетная комедия последнего «Ученая шайка», где среди других противников автора под именем Эргаста был выведен Сумароков. См.: XVIII век. М.; Л., 1958, сб. 3, с. 216—225.

[36] Подробнее см. в кн.: Русская литература XVIII века в общественно-культурном контексте. Л., 1983, с. 251—260. (XVIII век. Сб. 14).

[37] *Сумароков А. П.* Избранные произведения, с. 545—546.

[38] Там же, с. 545.

[39] Нравоучительные басни Михайлы Хераскова. Кн. 1—2. М., 1764. 75 с.; Нравоучительные басни Василия Майкова. М., 1766, ч. I. 36 с.; 1767, ч. II. 37 с.; Басни Николая Леонтьева. СПб., 1766. 67 с.

[40] См. об этом подробнее в соответствующем разделе нашей главы «Русский классицизм и фольклор. (Сумароков и его школа)».— В кн.: Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970, с. 168 — 171.

[41] См. об этом подробнее: *Коплан Б. И.* Французский источник некоторых «нравоучительных басен» М. М. Хераскова.— В кн.: XVIII век. М.; Л., 1940, сб. 2, с. 329—333.

[42] Нравоучительные басни Михайлы Хераскова, с. 17, 18.

[43] Русская басня XVIII и XIX веков. Л., 1949, с. XXXI (Б-ка поэта. Большая серия).

[44] См. об этом: *Вацуро В. Э.* К вопросу о философских взглядах Хемницера.— В кн.: Русская литература XVIII века: (Эпоха классицизма). М.; Л., 1964, с. 129—145. (XVIII век, сб. 6).

[45] Варшавские университетские известия, 1884, № 5, отд. III, с. 125—126.

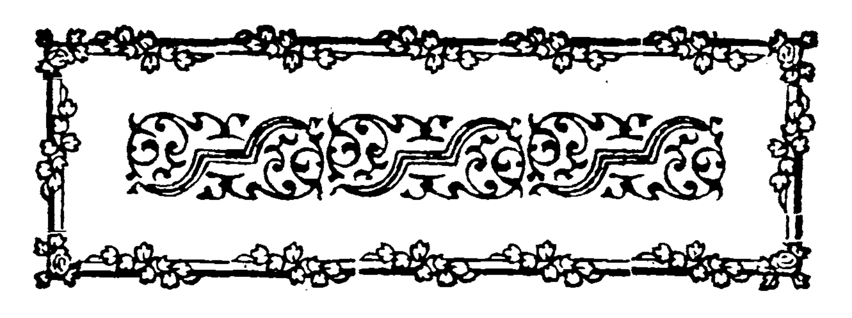
[46] *Хемницер И. И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963, с. 65 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд). В дальнейшем все басни Хемницера цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте главы.

[47] *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе..., ч. 7, с. 197.

[48] Там же, с. 198.

[49] Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1958, т. 170, с. 29—39.

[50] Там же, с. 30.



Глава IV

САТИРИЧЕСКАЯ ЖУРНАЛЬНАЯ ПРОЗА

1760—1770-е гг. проходят под знаком нарастающей активности распространения в России идей европейского Просвещения. На волне общей демократизации литературного сознания особое значение приобретает периодическая печать. Возросшая роль журналов в культурно-идеологической жизни страны свидетельствовала о расширении сферы воздействия литературы на общественное мнение. И это самым непосредственным образом сказалось на отношении к сатире и общем положении ее среди других литературных родов.

Новый этап развития русской сатиры связан с расцветом журнальной прозы 1769—1772 гг. Происходит качественное обновление художественных форм обличительной литературы в целом. Традиционные для системы классицизма жанры сатиры — восходящее к античным образцам стихотворное сатирическое послание, поэтическая басня, бурлеск — уступают в журналах место разнообразным формам сатирико-публицистической прозы. Обращение к этим формам стимулируется прежде всего восприятием опыта европейской просветительской журналистики первой половины XVIII в. Наряду с этим возрождается интерес к традициям ренессансной и гуманистической сатиры XVI в., оказавшим ранее сильное воздействие на формирование сатирического направления в демократической литературе XVII столетия. Влияние

всех этих традиций отчетливо прослеживается на тех поисках новых форм сатиры, какие мы наблюдаем в русских журналах 1760—1770-х гг.

* * *

Новатором в области использования журнальной периодики в сатирических целях стал, как это было и в других начинаниях, неутомимый А. П. Сумароков. В 1759 г. он стал издавать журнал «Трудолюбивая пчела». В отличие от выходивших ранее полунаучных, в основном с информативно-просветительным заданием, академических «Ежемесячных сочинений» издание Сумарокова носило зачастую публицистический характер. Это был общественно-активный, богатый по содержанию, чисто литературный журнал, насыщенный критическими материалами. Не случайно у журнала очень скоро появились влиятельные недоброжелатели, добившиеся в конце концов его закрытия.

Содержание и весь стиль этого периодического издания носят на себе отпечаток личности Сумарокова. В отдельных номерах все материалы принадлежали ему одному. Сумароков печатает на страницах «Трудолюбивой пчелы» свои эклоги и притчи, исторические сочинения и переводы, критические статьи и публицистику. Но особенно важное место занимала сатира. Именно в сатире общественная активность журнала проявилась особенно ярко.[1] Состоявшие из переводов и оригинальных сочинений, это были наиболее принципиальные и острые материалы, отмеченные в большинстве своем духом новаторства. Заслуги Сумарокова как издателя «Трудолюбивой пчелы» в области обогащения репертуара жанровых форм сатиры вообще трудно переоценить.

В журнале печаталось много переводов. Подавляющая часть отбираемых для перевода материалов относилась к сатире. Сумароков помещает там переводы «Разговоров в царстве мертвых» Лукиана (март, с. 161—171) и известную сценку античного сатирика «Торг жизней» (июнь, с. 326—353). Он публикует в августовском номере переведенную им лично философско-сатирическую повесть Вольтера «Пришествие на нашу землю и пребывание на ней Микромегаса» (с. 455—475), а в следующем номере — отрывок из знаменитой «Сказки бочки» Дж. Свифта в переводе Г. Козицкого под названием «Краткое изображение о естестве, пользе и необходимой потребности войны и ссор» (сентябрь, с. 571—574). Но-

ябрьский номер журнала открывался публикацией прозаического перевода «Сатиры I» из 1-й книги Горация (с. 643—650), а в июльском номере, вслед за переводом нравоучительных апофегмат «Димофила врачевание жития» (с. 419—426), шла подборка сатирических миниатюр «Иерокловы веселые замыслы» (с. 426—432), в которых высмеивались нелепые поступки последователей схоластического учения. Эти приближающиеся к фацециям фрагменты из собрания юмористических рассказов, приписываемых александрийскому неоплатонику V в. Гиероклу, перевел друг Сумарокова Н. Мотонис.

Особого внимания заслуживает популяризация в журнале произведений известного немецкого сатирика эпохи Просвещения Г. В. Рабенера и выдающегося датского писателя Л. Гольберга. В апрельском номере «Трудолюбивой пчелы» был помещен «Опыт немецкого словаря, расположенный по русскому алфавиту» (с. 195—211). Это сочинение Рабенера в переводе Андрея Нартова явилось первым в русской литературе образцом пародийного толкового словаря. Позднее эту форму сатиры блестяще использовали Н. И. Новиков и Д. И. Фонвизин. В декабрьском номере журнала Сумароков напечатал своеобразный сатирический этюд из «Писем» Гольберга, посвященный высмеиванию «петиметров» (с. 748—755; переводил Иван Борисов). Даже если в некоторых случаях опубликованные переводы носили нейтральный по отношению к сатире характер, сам выбор источников указывал на вполне определенную направленность интересов издателя. Так, в разных номерах «Трудолюбивой пчелы» неоднократно публикуются переводы из английского сатирико-нравоучительного журнала Стиля и Аддисона «Зритель», а в мартовском номере был помещен перевод «учебного разговора» знаменитого сатирика эпохи Гуманизма Эразма Роттердамского.

Таков диапазон переводной сатирической литературы, представленной на страницах «Трудолюбивой пчелы». Публикация образцов античной и ренессансной сатиры, шедевров памфлетно-публицистической и нравоописательной сатиры эпохи Просвещения не только расширяла кругозор русских читателей XVIII в., но и объективно служила обогащению арсенала национальных традиций в этой области. Русская сатирическая литература становилась наследницей целого комплекса новых, малоизвестных до того в России жанровых форм.

О плодотворности усвоения этих традиций можно судить по оригинальным сатирическим сочинениям самого Сумарокова, помещенным им в своем журнале. Так, в подражание Лукиану он пишет собственные «разговоры мертвых», маленькие сатирические диалоги душ умерших: «I. *Скупой и мот*»; «II. *Высокомерной и низкомерной*»; «III. *Господин и слуга*»; «IV. *Медик и стихотворец*». Тематически эти произведения примыкают к сумароковским притчам и сатирам. Но законы жанра создают возможность высветить новые стороны содержания этих достаточно традиционных для Сумарокова сюжетов.

Вот, например, «Разговор II. *Высокомерной и низкомерной*», в котором затронута та же проблема, какую Сумароков ставил в сатире «О благородстве», а также в ряде притч. Но теперь она решается не декларативно, не иносказательно, а через наглядное самораскрытие психологии тех, кто не оправдывает делами свою принадлежность к дворянскому сословию. Утопическая ситуация своеобразного уравнивания всех в правах после смерти позволяет вскрыть истинную цену благородства отдельных дворян. В ходе обмена репликами обнаруживается довольно жалкое положение в обществе кичащегося своей родовитостью «высокомерного». Оказывается, он был вынужден, несмотря на знатное происхождение, всю жизнь скрывать свою зависть к «большим господам, хотя бы они все достоинства, принадлежащие чинам их, имели», и «пуще смерти их ненавидеть».[2] Не приученный к полезным занятиям, сам он никаких чинов не имел. И, наоборот, вечно зависимый искатель милостей у вельмож «низкомерной» был вполне доволен своей судьбой. Благодаря дружбе с лакеями, он «входил в милость к господам их, получал от них покровительство и вспомоществование». В царстве мертвых бессмысленно кичиться своей знатностью или, наоборот, стыдиться своей подлости. «Я положил себе такой в жизни устав,— говорит «низкомерной»,— чтоб не только приласкиваться к холопам больших господ, но и к собакам их, и ради того всегда носил я в кармане хлеб и собак их подчивал, чтоб я и им не противен был и чтоб они на меня не лаяли... а хлеб носил я всегда белой, ради того что в домах больших господ не только собаки, но и мыши чернова хлеба не едят» (с. 294—295).

В откровениях «низкомерного», этой убийственной сатире на низкопоклонство и угодничество, по-своему

предвосхищен классический тип подхалима, который будет не раз встречаться в русской литературе не только XVIII, но и XIX в.

Заслуживает внимания и «Разговор III. *Господин и слуга*». Социальная окрашенность содержания этого диалога также позволяет вспомнить другие сочинения Сумарокова (например, рассмотренную в предыдущей главе притчу «Ось и бык» или гневные инвективы в адрес жестоких помещиков в его сатирах). Но и здесь продиктованная законами жанра возможность видеть все в истинном свете, позволяет слуге как бы поменяться местами со своим господином. Претензиям дворянина на сохранение своих господских прав в мире, где все равны, противостоят полные достоинства и здравого смысла ответы слуги: «Тем-то только здешняя жизнь и хороша, что все можно выговорить, чево у нас на том свете делать не позволяется. Здесь истинна беззаконием не почитается, и маскарадов здесь нет, все в своих лицах; добрый человек называется добрым, а худой худым. Там ты назывался честным, хотя ты честен и никогда не бывал; а здесь честным человеком называют меня, хотя на том свете ты меня и плутом называл» (с. 298). В сущности слуга выступает обвинителем своего господина, напоминая тому о бесчеловечных поступках, когда он при жизни морил слугу голодом и безнаказанно бил его, называя при этом плутом и мошенником.

Восстановление в загробном царстве истинных критериев оценки человеческого достоинства становится средством раскрытия подлинного нравственного облика дворянина. Сумароков усиливает обличительный эффект сатиры, вводя в диалог мотивы взяточничества и неправедного судейства. Исправлявший при жизни должность судьи господин не гнушался брать взятки. И об этом ему тоже напоминает слуга, резонно замечая, что плутовством грешил не он, а барин: «...ежели судья возьмет, да еще и неправду зделает, так то плутовство превеликое и которого больше нет. А ты это делал. Я, тебе служа, все твои плутни ведаю» (с. 299—300).

Так традиции лукиановской сатиры обретают под пером Сумарокова новую жизнь.

Этот прием моделирования утопического состояния мира, свободного от лицемерия и социального гнета, своеобразно преломляется у Сумарокова в небольшом эссе «Сон. Щастливое общество», опубликованном в де-

кабрьском, последнем номере «Трудолюбивой пчелы». Как видно из названия, структура произведения восходит к очень распространенному в просветительской сатире жанру «сна». Но в сущности это своеобразный набросок трактата об идеальном социальном устройстве жизни. Сумароков рисует картину общества, основанного на законах справедливости и равенства всех, кто честно исполняет свои обязанности: «Не имеют тамо люди ни благородства, ни подлородства и преимуществуют по чинам, данным им по их достоинствам, и столько же права крестьянской имеет сын быть великим господином, сколько сын первого Вельможи. А сие подает охоту ко снисканию достоинства, ревность ко услугам отечеству и отвращение от тунеядства» (с. 743). В этом обществе «грамоте все знают» и нет места для суеверия и лицемерия; «дела во всех приказах вершатся не по числу голосов, но по книге узаконений... за малейшие взятки лишается судья и чина своего и всего имения» (с. 743). Главным законом моральных норм жизни людей этого общества является правило, открывающее книгу узаконений и состоящее в заповеди: «Чего себе не хочешь, того и другому не желай». Заканчивался же кодекс словами: «За добродетель воздаяние, а за беззаконие казнь» (с. 742).

В данном сочинении Сумароков предпринял, пожалуй, первую в русской литературе XVIII в. попытку создания жанра чистой утопии. Этот жанр по своей художественной природе неразрывно связан с сатирой. Утопия всегда является alter ego сатиры, ибо в ней фиксируется тот идеальный полюс миропредставления, который противостоит царству обмана и насилия, обличаемому в сатире. В этом смысле запечатленный в утопии идеал может рассматриваться как ключ к пониманию позитивной программы сатирика. Не случайно во главе «счастливого общества» в «сне» Сумарокова стоит мудрый добродетельный монарх, который «слабости прощает милосердно, беззакония наказует строго», а по ходу повествования автор настойчиво подчеркивает справедливость и мудрость законов этой неведомой земли, простоту судопроизводства и бескорыстие судей. Ведь именно данным темам Сумароков уделял едва ли не центральное место в своих сатирах. Он еще несколько раз обратится к жанровой форме «сна» в памфлетных сатирических миниатюрах, но уже в журнале «Праздное время в пользу употребленное».

Вообще Сумароков необычайно широко использует

традиции европейской просветительской сатиры XVIII в. на страницах «Трудолюбивой пчелы». Так, в том же апрельском номере, где был помещен перевод «Опыта немецкого слваря» Г. В. Рабенера, Сумароков печатает собственное небольшое сочинение «Истолкование личных местоимений *Я, ты, он, мы, вы, они*». Это фрагментарное эссе, предвосхищавшее позднейшие пародийные грамматики, преследовало прежде всего сатирические цели. В правилах сочетания местоимений с прилагательными и глаголами, в описании степеней сравнения местоимений остроумно высмеивались самолюбование и тщеславие мелких душой, но знатных чином господ. В ряде случаев отвлеченные на первый взгляд истолкования грамматических правил заключали намеки на вполне определенные явления социальной практики. И тогда на смену грамматике являлась сатира. Вот как это выглядит в рассуждениях, касающихся местоимения «ты»: «Местоимение Ты, как некоторые прилагательные имена, имеет степени. В прилагательных именах степеней только три, а сие местоимение из степеней своих составляет целую лестницу. *Ты, Вы, Ваше благородие, Ваше Высокоблагородие, Ваше Высокородие* и пр.» (с. 228). Традиция высмеивания низкопоклонства имеет свои корни в подобных сочинениях.

Начиная с майского номера в отдельных номерах журнала вводится особый раздел «писем». Материал для него готовит сам Сумароков. Поначалу это были в основном маленькие эссе, приближавшиеся по духу к «нравоучительным размышлениям» Л. Гольберга, переведенным на многие языки и очень популярным в Европе. Но постепенно от номера к номеру нарастает сатирическая заостренность публикуемых в данном разделе материалов. Свободные от какого-либо канонического единообразия «письма» касались самых различных сюжетов и ориентировались на самые разные жанровые источники.

Иногда это были реплики — эссе, порожденные сиюминутными перипетиями литературной полемики, когда размышления о разных способах поэтического словоупотребления переходили в критические выпады против литературных противников (таковы «письма» «О скорости и медленности», «Об остроумном слове», «К несмысленным рифмотворцам»). В других случаях размышления Сумарокова касаются явлений литературной моды («письмо» «О чтении романов»). Иногда это, наоборот, острая,

приближающаяся к памфлету инвектива против недоброжелателей писателя, когда публицистика переходит в грубоватое шутовство, напоминающее юмор балаганных гаеров. Таково «письмо», помещенное в декабрьском номере журнала под названием «О копиистах». Горькая исповедь оскорбленного в своем достоинстве лидера дворянской культуры, посвятившего всю свою жизнь русской литературе и театру, причудливо сочетается в этом памфлете с прямым использованием приемов басенной поэтики: «Что только видели Афины и видит Париж и что они по долгом увидели времени, ты ныне то вдруг, Россия, старанием моим увидела. В то самое время, в которое возник, приведен и в совершенство в России теятр твой, Мельпомена! все я преодолел трудности, все преодолел препятствия» (с. 758). Подобные тирады, заключавшие перечисление заслуг Сумарокова перед русским театром, наполняют первую часть памфлета, составляя его своеобразную экспозицию. Все это внезапно сменяется язвительнейшими выпадами против «самого безграмотного из себя подьячего и самого скаредного крючкотворца» (с. 759). Сумароков дает волю своему сарказму, когда изображает страдания Мельпомены от подьячего, уподобляя последнего клопу: «Претворился скаред сей в клопа и вполз на Геликон, ввернулся под одежду Мельпомены и грызет прекрасное тело ея... Страдает Богиня, а клоп забавляется и говорит: Высокопревосходительная, Высокоблагородная и Высокопочтенная Госпожа, Госпожа Богиня! не имелося у меня с Вашим Благородием никакой каришпанденции до 1759 года генваря до 6 дня, а от того числа отправляю я при Российском теятре прокурорскую должность» (с. 759—760). Клоп требует от Мельпомены запретить театральным копиистам ношение шпаг, сопровождая требование зловещими угрозами: «А ежели от Вашего Высокосиятельства милостивой резолюции не последует, так я из-под телогреи Вашего Высокопревосходительства не выползу и скаредным духом заражу весь Парнасс, и не только тебя одну, но и всех Муз и Аполлона с Парнасса сгоню» (с. 760—761). В подобной гротесковой иносказательной форме Сумароков язвительно высмеивал одного из влиятельных лиц при дворе императрицы Елизаветы Петровны, генерал-поручика К. Е. Сиверса, которому с 1759 г. он должен был подчиняться в делах, касавшихся руководства театром. Именно по причине разно-

гласий с Сиверсом Сумароков был вынужден в 1761 г. уйти в отставку с поста директора государственного театра и в порыве раздражения даже дал зарок не писать больше пьес для сцены.

Не менее острыми являются три сатирических «письма», помещенных в ноябрьском номере журнала, содержание которых также посвящено теме обличения подьячих. Это прежде всего письмо «О некоей заразительной болезни» (с. 687—692), рассказывающее о происхождении подьяческого крючкотворства в умении брать взятки. История о том, как некий московский подьячий, напившись допьяна вместе с чертом в Петровском кружале, что на Каменном мосту, повис на зубцах Алексеевской башни, а потом, отоспавшись в съезжей и придя на башню за потерянной шапкой, нашел там оставленные чертом крюки, рассказывается живо и динамично. От этих крючков и пошла болезнь, называемая *акциденция* (или взяточничество). В жанровом отношении «письмо» приближается к полуфантастической новелле.

Другое «письмо» прямо повествует о том, как берутся взятки. Оно так и называется «О думном дьяке, который с меня взял пятьдесят рублев» (с. 692—699), и в нем описывается вполне реальный случай из биографии самого Сумарокова, когда он в возрасте 12 лет был кадетом шляхетского корпуса. Рассказ ведется в форме воспоминания от первого лица с описанием всех деталей посещения подьячего — от ожидания у ворот с попыткой подкупа слуги и до потчевания юного посыльного стаканом меду после того, как взятка была принята. Подробно описываются размышления рассказчика, ожидавшего в сенях, пока его подьячий закончит париться в бане. Эти размышления выглядят сатирой внутри сатиры. В привычке подьячих париться автор видит найденный ими способ для закаливания своих спин, которым неминуемо грозит кнут или батожье. Комментарии, сопровождающие этот рассказ, исполненны искреннего негодования.

«Письмо» это интересно тем, что перед нами по существу один из первых в русской литературе опытов нравоописательного очерка в духе «Сатирических писем» Г. В. Рабенера. Не исключено, что, создавая его, Сумароков мог ориентироваться на произведения немецкого сатирика, ибо у Рабенера среди «Сатирических писем» в цикле, посвященном судьям, есть одно под названием

«О судье мздоимце, уподобленном по жестокости своей Полифему Циклопу», напоминающее отдельными деталями сочинение Сумарокова. Это рассказ о посещении челобитчиком судьи, который вымогает у своих клиентов деньги, лицемерно жалуясь на тяготы своего ремесла, а, получив взятку, потчует гостя домашними винами.

Одно из «писем», помещенных в «Трудолюбивой пчеле», представляет собой развернутый прозаический пересказ известного эзоповского сюжета о Юпитере, который по просьбе Истины наказывает воров и грабителей (октябрь, с. 631—633). Сумароков и здесь по-своему актуализирует сюжет, напоминая устами Истины о неистребимости пристрастия подьячих к беззакониям: «Удобнее петиметра удержать от нарядов, нежели подьячего от взяток» (с. 632). Но, когда Юпитер исполнил просьбу Истины, поразив громом великое множество подьячих, она увидела, «что самые главные злодеи из приказных служителей остались целы». Утопическая возможность достижения социальной справедливости вновь не реализуется; иллюзорность упований на верховную власть в деле пресечения злоупотреблений очевидна.

Наконец, ярко выраженной памфлетностью отмечены письмо «О достоинстве» и как бы продолжающее его эссе «Четыре ответа», помещенные в июньском номере журнала. В них разрабатываются те же вопросы, которые стояли в стихотворной сатире «О благородстве», но по форме это типичный образец публицистической прозы; памфлет здесь сливается с сатирой: «Честь наша не в титлах состоит: тот сиятельный, который сердцем и разумом сияет, тот превосходительный, который других людей достоинством превосходит, и тот болярин, который болеет об отечестве... Богатство умножает роскошь и высокомерие, знатность рода умножает гордость. Чин великий тщеславие умножает, ежели они без достоинств» (с. 365).

В отличие от эмоционально расцвеченной детализировки изобразительных описаний, наполняющих сатирические «письма», бичующие подьячих, стиль фрагмента «О достоинстве» лаконичен, формулировки афористически заострены. По своей форме сумароковское «письмо», как и эссе «Четыре ответа» продолжают традиции памфлетной публицистики.

Прекращение издания «Трудолюбивой пчелы» в декабре 1759 г. не помешало попыткам Сумарокова исполь-

зовать журнальную периодику в целях сатиры. С 1760 г. он начинает сотрудничать в журнале «Праздное время в пользу употребленное». Этот журнал, издававшийся в течение 1759—1760 гг. силами преподавателей Сухопутного шляхетского корпуса, на первых порах состоял в основном из переводов нравоучительных сочинений отвлеченно морализирующего содержания. Но с приходом Сумарокова облик журнала изменился. В нем печатается много сатирических сочинений, как переводных, так и оригинальных. Довольно часто появляются на страницах «Праздного времени...» сочинения Г. В. Рабенера. Можно без преувеличения утверждать, что почти половину всех переводных материалов журнала за 1760 г. составляют переводы произведений этого автора, выполненные преподавателем корпуса П. И. Пастуховым.*

Блестящие образцы нравоописательных зарисовок в целом умеренной сатиры Рабенера способствовали выработке собственных традиций повествовательной прозы у последующих поколений русских авторов.

Оригинальные сатирические сочинения, появившиеся на страницах журнала в 1760 г., почти все принадлежали А. П. Сумарокову. Он помещает там несколько притч остро обличительного содержания («Две дочери подьячих», «Шубник», «Коршун в павлиньих перьях» и др.), сатирические песни («Савушка грешен...»), в которых едко нападает на взяточничество, лихоимство подьячих, на ростовщичество и систему откупов.

Не оставляет Сумароков в «Праздном времени» и форм прозаической сатиры. Он вновь обращается к традиционной для просветительской европейской журнальной

* Кроме рассмотренной в первой главе статьи Г. В. Рабенера «Письмо о позволении сатир» (1760, ч. I, апрель, с. 208—217), перу немецкого сатирика принадлежит цикл нравоописательных очерков в рамках жанра толкования пословиц: «*Пословица.* Каков в колыбельку, таков и в могилку» (ч. I, февраль—март, с. 101—142, 148—170); «*Пословица.* Богатство ум рождает» (ч. I, май, с. 270—281); «*Пословица.* Старая любовь не скоро забывается» (ч. I, июнь, с. 348—370); «*Пословица.* Браки божиим промыслом устрояются» (ч. II, июль—август, с. 49—94). Переводами сочинений Рабенера являются также помещенная в мартовских листах нравоописательная повесть «Житие страдавшего за истину» (ч. I, с. 176—188), пародийное сочинение «Печальная речь, говоренная вдовцом на смерть жены своея в собрании печальных мужей» (ч. I, май, с. 286—298), наконец, 49 сатирико-бытовых портретов под названием «Семью семь предвещаний» (ч. II, ноябрь, с. 323—378). Опубликованные как анонимные, переводы подписаны только инициалами переводчика *П. П.* (Петр Пастухов).

сатиры жанровой форме «сна». Три произведения, три коротких остро сатирических памфлета, тематически связанных между собой, опубликованы в последних номерах журнала под одним названием «Сон». В них Сумароков, отстраненный от руководства российским театром, своеобразно сводит счеты со своим главным недоброжелателем вельможей Сиверсом. Вновь образ невежественного подьячего, не гнушающегося взяток, засоряющего российский Парнас своими безграмотными письмами и «сумазбродными справками», составляет предмет сумароковской сатиры. Центральный мотив, обыгрываемый Сумароковым во всех трех произведениях,— подача челобитной от лица Мельпомены (музы трагедии) на имя Российской Паллады. В первом «сне», заключающем рассказ об увиденном автором на Луне, читатель как бы вводится в существо разногласий драматурга со своим влиятельным недоброжелателем. Имена не называются, но современникам все было понятно. Сумароков негодует, что подьячий (К. Е. Сиверс) за взятку (серебряные чарки с подносом) «учинил кописта грамотным и почтенным человеком, а меня (т. е. Сумарокова,— *Ю. С.*) безграмотным и отвратил меня от Мельпомены, а попросту от сочинения трагедий. Не помню, кто мне сказывал, будто Мельпомена так на него за это рассердилась, что вознамерилась на нево подати челобитную, ведая то, что Российская Паллада о Российском Парнассе имеет попечение. Мельпомена думает, что Российские трагедии гораздо потребнее Российскому народу, нежели Российскому подьячему серебряные чарки».[3]

Нетрудно уловить в приведенной тираде отзвуки тех обличений Сиверса, которые мы уже видели в памфлетном очерке «О копистах», опубликованном Сумароковым в «Трудолюбивой пчеле».

Второй «сон» (с. 303—305) композиционно и тематически продолжает предыдущий. Саркастическое вступление («Получил я некакую по делам Мельпомены сумазбродную справку, которую между сплетения прочего подьяческого вздора требовалось от Теятра извести») как бы подготавливает переход к главному. Во сне автору является Мельпомена, которая показывает «изготовленную Российской Палладе на разрушителей своего в России храма челобитную» (с. 303).

Вероятно, Сумароков имел в виду какой-то реальный документ, поданный на высочайшее имя и касавшийся

дел руководимого им театра. Из памфлета ясно также, что в этом документе обходилось молчанием признание его заслуг перед русским театром и сам документ был составлен недостаточно грамотно. Едкие издевки Сумарокова над некоторыми формулировками челобитной («несытая алчба», «трезвое пианство») подтверждают последнее. Центральную часть памфлета составляет полный отчаяния монолог автора, обращенный к Мельпомене: «Вели... богиня, челобитную свою переписать: возьми мое перо; оно твои мысли яснее изобразит. Научися у меня писати челобитные, как я научился у тебя писати трагедии. Возьми, Мельпомена, перо мое и коли им подьячих, оскверняющих и разрушающих храм твой» (с. 304).

Наконец, последний «сон» (с. 316—319) как бы подводит итог предыдущим. «Вторично пригрезилась мне Мельпомена и объявила мне, что она челобитную на иноплеменников, утесняющих Российских муз, подала и что первое мое сновидение сбылося... выпросил я у Мельпомены с поданной челобитной список и положил его под себя, будучи в сумнении, не сплю ли я; таким образом я его с собою изо сна вынес и теперь его приемлющим Российского Парнасса участие для любопытства сообщаю» (с. 316). И далее следовал текст «челобитной», имитирующий тон и все структурные особенности официального стиля документов этого рода.

«Великая и премудрая богиня! бьет челом тебе Российская Мельпомена и все с нею Российские музы, а о чем мое прошение, тому следуют пункты.

1

Призваны мы на Российский Парнасс отцем твоим великим Юпитером ради просвещения сынов Российских, и от того времени просвещаем мы Россиян по крайней нашей возможности.

2

Прекрасный и всех европейских языков ко исполнению нашей должности способнейший язык Российский от иноплеменнических наречий и от иноплеменнического склада час от часу в худшее приходит состояние, а они о том только пекутся, чтоб мы, Российские музы, в нашем искусстве никакого не имели успеха...» и т. д. (с. 317).

Все содержание челобитной пронизано пафосом патриотизма. Неприязненные отношения с Сиверсом, выходцем из эстляндских баронов, обретают в этом произведении обобщающий смысл отстаивания интересов развития национальной литературы и театра в целом:

3

«Властвуя они здешним Парнассом, помоществуемы иноплеменниками Хамова колена, храм мой оскверняют и весь Парнасс российский в крайнее приводят замешательство...

4

Российским авторам делают иноплеменники всякое препятствие: да и работы своей Авторам издавати едва возможно» (с. 317—318).

Так жалуется Мельпомена. В последнем из приведенных пунктов Сумароков, вероятно, имел в виду обстоятельства, вынудившие его прекратить издание журнала «Трудолюбивая пчела».

Сумароков, конечно, прекрасно владел искусством пародирования. Вся «челобитная», состоящая из шести пунктов, написана с соблюдением требований, предписываемых формой документа такого рода.

«Премудрая богиня! со слезами прошу тебя по сей моей челобитной ко славе и к пользе российского народа решение учинить! Ноября 14 дня 1760 году. В Санктпетербурге к поданию надлежит российской Палладе. Челобитную писал Россиянин и стихотворец Российский, член Ученого Собрания Лейпцигского. А. С.» (с. 319),

— заканчивает автор произведение.

Однако, создавая сатирическое подобие официального документа, Сумароков вряд ли стремился к обличению системы делопроизводства как такового. Его пародия не рассчитана на смеховой эффект, и к жанру пародии в чистом виде ее нельзя причислить. В данном случае травестирование структурных черт челобитных прошений подчинено публицистической задаче, и произведение можно рассматривать в ряду памфлетных жанров. В этом плане особый интерес представляет 5-й пункт прошения. В нем Сумароков высказывает идею «заведения ученого во Словесных науках собрания, в котором бы старалися искусные писатели о чистоте Российского языка и о возрощении Российского красноречия» (с. 318). Автор сетует, что и здесь иноплеменники чинят всяческие препятствия, «хотя такие собрания необходимо нужны, ибо без того науки ни в котором государстве совершенного процветания не имели и иметь не могут» (с. 319). В рамках сатирического памфлета Сумароков по существу высказывает идею создания Российской Академии, которая была основана уже после его смерти в 1783 г.

В найденной форме сатирической памфлетной челобитной Сумароков вновь явился своеобразным основателем традиции, позднее блестяще использованной Д. И. Фонвизиным в его «Челобитной российской Минерве» (1783).

Заключительным звеном этого антисиверского сатирического цикла следует считать коротенькую, но необычайно едкую статью под названием «Блохи» (с. 334—336). Помещенная в одном из ноябрьских номеров журнала, она по своему иносказательному подтексту и язвительности напоминает все тот же очерк «О копиистах» из «Трудолюбивой пчелы». Перед нами своеобразное стилизованное под миниатюрный научный трактат рассуждение о блохах. Автор исследует свойства и типы блох, классифицируя их на «переученых» (или «латинских») и «недоученых» («по имени страны, в которой они рождаются»). Особенное негодование Сумарокова вызывают блохи, происходящие из тех мест, «где Ингрия с Финляндией граничат». «Сия гадина не кусает, потому что не имеет жала, но стократно больше вреда приносит, нежели Латинские и Русские блохи. Впрыгивают они Авторам в уши и до тех пор у Автора в ухе шевелятся, покамест они множеством лекарств не выгонятся. Автор тогда беснуется от Чухонской блохи как от нечистого духа» (с. 336). Достаточно вспомнить «клопа» под «телогреей Мельпомены» из вышеупомянутого очерка Сумарокова, чтобы уловить типологическое родство принципов сатирического обличения, использованных в двух произведениях, и объект нападок Сумарокова. В данном случае острие их направлено против все того же Сиверса.

Таков в общих чертах состав жанровых форм прозаической сатиры, опробованных Сумароковым на страницах своего журнала и «Праздного времени». Творческие поиски Сумарокова в разработке отдельных жанров сатирической прозы носили отчетливый характер экспериментирования. Сатирик как бы прикидывал возможности различных традиций и связанных с ними жанров в выполнении задач обличения недостатков и пробуждения общественного самосознания, что, по-видимому, и составляло главную цель издания им «Трудолюбивой пчелы». Не все из использованных им жанров приживутся впоследствии на русской почве. Однако, настойчиво насаждая сатиру в периодических изданиях, Сумароков создал определенную традицию.

«Трудолюбивая пчела» и «Праздное время» как первые

литературные журналы способствовали пробуждению интереса к периодике и консолидации литературных сил под эгидой органов, независимых от правительственной опеки.[4] Но подлинно просветительскими изданиями, ориентированными на привлечение широкой читательской аудитории к обсуждению животрепещущих вопросов общественной жизни, эти журналы, как, кстати, и другие журналы начала 1760-х гг., стать не могли. Для этого еще не было необходимых социальных предпосылок.

Если вспомнить условия расцвета просветительской журналистики в Англии, то станет очевидной своеобразная неподготовленность русской журнальной периодики 1750-х гг. к выполнению функций выразителя широкого общественного мнения. В Англии конца XVII — начала XVIII в., стране победившей буржуазии, периодические издания явились порождением системы парламентаризма с ее практикой широкого обсуждения политических вопросов как на трибуне парламента, так и на страницах еженедельных печатных листов. В напряженной борьбе партийных интересов, в которую оказывались вовлеченными широкие слои английского общества, рождались такие формы сатирической публицистики, как памфлет и обличительное письмо-мистификация, как разнообразные виды публицистических и нравоописательных эссе и пародий.[5]

Практика использования журналов в политической борьбе после революции не только не исчезла, но, наоборот, в новой обстановке, сложившейся после «славной революции» 1688 г., обрела дополнительные стимулы для обогащения форм журнальной художественной прозы. А это в свою очередь подготовило почву для расцвета английского просветительского романа XVIII в. в лице таких его крупнейших представителей, как С. Ричардсон, Г. Фильдинг и Д. Дефо.

Ясно, что в России XVIII в. подобных условий для развития периодических изданий не было. В первой половине столетия единственным журналом в стране были издававшиеся с 1728 г. Санктпетербургской Академией наук на двух языках (русском и немецком) полунаучные, полуинформативные «Примечания к Ведомостям» (1728—1742). Они действительно являлись своеобразным приложением к газете «Ведомости». Литературный материал в «Примечаниях» практически отсутствовал. С 1755 г. это издание заменил другой академический научно-

популярный журнал «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» (1755—1764). В этом издании литературе отводилось уже значительно больше места и печатались даже материалы, связанные с сатирой.[6] Но в целом и этот журнал был рассчитан на сравнительно узкий круг читателей. К тому же до 1759 г. он был один.

Предпринятый Сумароковым выпуск литературного журнала явился первой попыткой увеличить роль периодических изданий в формировании общественного мнения. И результатом этого начинания было распространение интереса к журналистике в писательских кругах столицы и Москвы. Правда, сатирической направленностью было отмечено только содержание «Трудолюбивой пчелы». Начавшее выходить почти одновременно с нею «Праздное время в пользу употребленное», как мы видели, в основном состояло из переводов. Сатирические материалы, исключая публикации Сумарокова, носили в этом журнале подчеркнуто морализирующий характер.

В начале 1760-х гг. инициатива в организации литературных периодических изданий на какое-то время перешла в Москву. Центром их стал Московский университет, где группа поэтов-дворян во главе с М. М. Херасковым начала выпускать серию журналов: «Полезное увеселение» (1760—1762), «Свободные часы» (1763), «Доброе намерение» (1764). Активно сотрудничал в них на первых порах Сумароков.

Уже по заглавиям перечисленных изданий можно уловить общую направленность творческих установок их участников. Стремление видеть в литературе своеобразное средство заполнения досуга сочетается с морально-наставительным пафосом. Идеологическая позиция поэтов херасковского кружка (в большинстве своем они были масонами), отличалась сознательной отрешенностью от политики. Главное место в их журналах занимала поэзия, для которой был характерен уход от тематики широкого гражданственного содержания в область отвлеченного философствования на моральные темы. Воспевание дружбы и душевных добродетелей составляет главную тему лирики херасковцев. Не случайно излюбленными лирическими жанрами в их творчестве становятся дружеское интимное послание и анакреонтическая ода. В дружеских посланиях идея духовного избранничества ограниченного круга посвященных друзей оборачивается проповедью политического индифферентизма. И в вопросах сатиры

позиция московских журналов, как мы уже видели в первой главе, отличалась крайней умеренностью.

«Трудолюбивая пчела», таким образом, была фактически единственным периодическим изданием тех лет, последовательно утверждавшим значение сатиры в литературе. Известная ограниченность взглядов лидера дворянской литературы все же сказалась на уровне обличительных выступлений журнала. Мы уже видели, что проблематика сатиры на страницах «Трудолюбивой пчелы», перекликаясь с содержанием стихотворных сатир и притч Сумарокова, носила зачастую подчеркнуто личный характер, а ее обличительный пафос при всей злободневности затрагиваемых вопросов не выходил за пределы критики сравнительно узкого круга явлений. Нападки на подьячих и обличение дворян, позорящих высокое звание благородного сословия,— вот, в сущности, единственные социальные аспекты сатирической критики, представленной на страницах «Трудолюбивой пчелы». Сословность пафоса сумароковской сатиры и определила ее известную локальность.

* * *

Значительно более широкий и последовательно просветительский характер приобретает прозаическая сатира на страницах журналов 1769—1772 гг., и в первую очередь на страницах журналов Н. И. Новикова. С его деятельностью журналиста-сатирика связан новый важный этап развития обличительного направления в русской литературе XVIII в.

Примечательной особенностью возникновения массовой сатирической журналистики конца 1760-х гг. явилось то, что инициатива в распространении периодических изданий исходила от высшей власти в лице императрицы Екатерины II. В 1769 г. она организует выпуск еженедельного издания «Всякая всячина», разрешив одновременно публиковать подобные журналы всем желающим.

Это был один из характерных для Екатерины политических жестов, к каким она не раз прибегала в период своего царствования. Историческая ситуация, сложившаяся в России во второй половине XVIII в., определила ей стать той страной, где одна из излюбленных политических доктрин раннего европейского Просвещения — доктрина просвещенной монархии — подверглась

своеобразной жизненной проверке. Для оказавшейся в результате дворцового переворота на русском престоле Екатерины важно было утвердить в глазах общественного мнения неоспоримость своих моральных прав руководить страной. Будучи достаточно хорошо ориентированной в философско-социальной литературе своего времени, тонко улавливая складывавшуюся в Европе политическую конъюнктуру, Екатерина II сделала ставку на либерализацию монархической системы власти. На какой-то момент она даже пытается представить себя ученицей французских просветителей. Одна за другой предпринимаются акции, долженствовавшие убедить Европу в просвещенном характере ее правления. Екатерина II организует и сама участвует в переводе запрещенного во Франции романа Ж. Ф. Мармонтеля «Велизарий», лицемерно посвятив этот перевод епископу Тверскому Гавриилу. В 1766 г. она устраивает в Вольном экономическом обществе конкурс на лучшее сочинение по вопросу об освобождении крестьян от крепостной зависимости, конкурс, не имевший никаких реальных последствий. Она неоднократно под разными предлогами приглашает в Россию энциклопедистов из круга Д. Дидро. Наконец, к числу просветительских затей Екатерины II следует отнести широко разрекламированный созыв ею законодательной Комиссии для составления Нового уложения (1767) и сочинение знаменитого «Наказа» депутатам.

Все эти акции Екатерины II были, конечно, в первую очередь тонко продуманными тактическими ходами, рассчитанными на то, чтобы создать себе репутацию просвещенной государыни и тем самым привлечь на свою сторону передовое общественное мнение. Но независимо от тех целей, которые преследовала русская императрица в заигрываниях с европейскими мыслителями, идеи Просвещения пустили на русской почве глубокие корни. Условия для этого были созданы еще ранее, в первой половине XVIII в. В политических учениях ранних французских просветителей русские авторы искали и находили ответы на многое из того, что в свете государственных преобразований Петра I виделось как конкретное воплощение доктрины просвещенного монархического правления. Его забота о благе государства, ограничение прав церкви, утверждение принципа личных заслуг как единственного критерия в оценке общественной пользы человека и тем самым его права считаться благородным —

все это импонировало деятелям русской культуры XVIII в., в основном дворянам. Потому-то Просвещение и стало той идеологической базой, на которой было создано все самое передовое и самое значительное в русской литературе второй половины XVIII в.

Игрой Екатерины II в просветительство объясняется и та активность, с какой императрица стремилась участвовать в литературной жизни своего времени. Начав с перевода «Велизария» и перелицовки «Духа законов» Монтескье, она не порывала с этим увлечением на всем протяжении своего царствования, хорошо понимая, какое значение имела литература в формировании общественного мнения. В стремлении к идеологическому лидерству Екатерина руководствовалась прежде всего политическими мотивами. Но в деле с изданием журнала ее попытка привить на русской почве традиции английской просветительской журналистики начала XVIII в. имела своим следствием пробуждение к активной деятельности поколения писателей с открыто просветительской ориентацией. Журнал «Всякая всячина» несомненно оказал воздействие на появление новых художественных форм литературной сатиры, а также породил журнальную полемику, в ходе которой прозаические жанры просветительской сатиры явились главным оружием в схватках противоборствующих лагерей.

Решение императрицы издавать периодические листки «Всякой всячины» было вызвано провалом, который она потерпела с созывом Комиссии для составления Нового уложения 1767 г. Под предлогом начавшейся войны с Турцией работа Комиссии была свернута, а затем и вообще прекращена. Столкнувшись с непониманием, а в ряде случаев с прямой оппозицией со стороны депутатов ее замыслам, Екатерина II решает прибегнуть к помощи журналистики.

Начав издавать журнал «Всякая всячина», императрица ставила своей конечной целью сохранение идеологического контроля над умами подданных при помощи литературы. Под видом невинной болтовни, перемежая легкую, ни к чему не обязывающую сатиру с назидательными поучениями, скрываясь за своими мнимыми и действительными корреспондентами, Екатерина II рассчитывала разъяснить общественному мнению в доступной для широкого читателя форме некоторые аспекты своей внутренней политики, раскрыть свои взгляды на состояние

государственных дел, а заодно объяснить причины неуспеха работы законодательной Комиссии 1767 г. При этом она лицемерно призывала своих соотечественников к сотрудничеству в деле исправления общих недостатков.

Призыв «Всякой всячины» был услышан. Один за другим появляются новые периодические издания. Уже в конце января стал выходить журнал М. Д. Чулкова «И то и сё». Вслед за ним В. Г. Рубан начинает выпускать журнал под названием «Ни то, ни сё», появляются «Поденщина» В. Тузова, «Полезное с приятным» И. Ф. Румянцева и И. А. Тейльса. С 1 апреля к ним прибавляется журнал «Смесь», состоявший в первых номерах почти исключительно из переводов.[7]

Содержание и направленность появившихся сразу вслед за «Всякой всячиной» журналов вполне устраивали императрицу. Лишенные какой-либо четкой идеологической программы, эти издания либо заполнялись переводами морально-нравоучительных статей, заимствованных из европейских источников (как журнал Румянцева и Тейльса, отчасти первые номера «Смеси»), либо перемежали развлекательное балагурство с эмпирическими описаниями быта простонародья (журналы Чулкова и Тузова), либо пробавлялись публикацией непритязательных стихотворных опусов, как это имело место в журнале Рубана, вполне оправдывавшем свое название.

Поначалу ничто не предвещало грозы. «Всякая всячина» постепенно приучала читателей к нравоучительно-развлекательному тону своих еженедельных листков. Время от времени в отдельных номерах появлялись материалы, разъяснявшие в иносказательной форме позицию Екатерины II в отношении вопросов, интересовавших общественное мнение. Так, в № 62 ею была помещена аллегорическая «Сказка о мужичке», в которой императрица искусно снимала с себя ответственность за провал работы Комиссии по составлению Нового уложения 1767 г. Стараясь не быть навязчивой в намеках, Екатерина II рассказывала в ней о мужичке, которому стал тесен старый кафтан, и о добром приказчике, решившем сшить мужичку новый кафтан. Созвав портных, приказчик дал им сукно и даже предложил образец нужного покроя. Но нерадивые портные и капризные мальчики со стороны помешали сшить кафтан, и мужичок остался мерзнуть на улице. Смысл этой «сказочки» уже раскрыл в свое время П. Н. Берков: «Мужичок — русский народ; кафтан — Новое уложение; дворецкий приказчика — Ека-

терина II; портные — Комиссия депутатов; четыре грамотных мальчика — представители Лифляндии, Эстляндии, Украины и Смоленской области, требовавшие сохранить им их старинное местное самоуправление».

В других номерах печатаются статьи, косвенно направленные против распространения среди придворных страсти властолюбия и корысти, против досаждавших императрице многочисленных любителей всяких проектов (таковы в № 85 статья «Дядюшка мой человек разумный есть...», в № 96 опубликованный отчет о посылке от себя послов в другую столицу, в № 12 статья «Молодые люди всего желают отведать...» и др.).[8] Все это было облечено в форму дружеских наставлений в духе мягкого урезонивания строптивых домашних или непослушных детей.

Резко ополчавшаяся, как мы указывали в первой главе, против сатиры на лицо, Екатерина позволяет, однако, в своем журнале почти открыто потешаться над писателями, чьи позиции по тем или иным мотивам ее не устраивали. В качестве объекта для насмешек ею был избран В. К. Тредиаковский, поэма которого «Тилемахида» рекомендовалась на страницах «Всякой всячины» как средство от бессонницы для некоей Агафьи Хрипухиной.

Но основное место в екатерининском издании занимала отвлеченная бытовая сатира на нравы. Суеверие и страсть к слухам, скупость, зависть и невоспитанность, самодурство и бесполезное модничанье, пристрастие к дурным привычкам и нетерпимость к окружающим — вот основные объекты сатиры на страницах «Всякой всячины». Домашний характер такой сатиры подчеркивался всем тоном печатавшихся там статей и всем обликом журнала. «Всякая всячина» берет на себя роль «бабушки», а позднее «прабабушки» остальных периодических изданий, видя в них своих «внучат». Она журит одних, подбадривает других, советует третьим.

Правда, следует отдать должное Екатерине II. Ее журнал в отличие от остальных изданий резко выделяется продуманностью печатаемых там материалов; Екатерина стремилась выглядеть демократичной. Уже во 2-м листе (№ 5) «Всякой всячины» было помещено приглашение всем желающим присылать свои материалы — «как стихи, так и прозу» для публикации в журнал: «Мы же обещаем вносить в наши листы все то, что нас не введет в тяжбу

со благочинением, лишь бы оно чуть сносно написано было»,— заверяли издатели журнала.[9]

И действительно, в числе писателей, добровольных корреспондентов «Всякой всячины», помимо выполнявшего функции редактора и соавтора императрицы Г. В. Козицкого мы видим А. П. Сумарокова, А. О. Аблесимова, И. П. Елагина, В. И. Лукина, А. В. Храповицкого и др.[10] Екатерине на первых порах удалось сплотить вокруг своего журнала довольно большую группу заинтересованных помощников.

Об обилии присылавшихся вначале в журнал материалов и реальности значительного числа его корреспондентов можно судить по постоянным уведомлениям, обращенным к этим корреспондентам на страницах «Всякой всячины». В № 41 издатели были вынуждены признаваться: «Ни из чего не можно так узнать различия мыслей, кои бродят сквозь понятия рода человеческого, как из великого числа писем и сочинений, кои к нам почти еженедельно посылаются». Далее перечислялись некоторые из таких сочинений: «Иный видит сны, кои нам кажутся опоздали на две тысячи лет с лишком...

Другой называет геротрагическою поэмою то, что столько же можно назвать и иным именем, но как оно меланхолично, то здесь и не внесется.

Третий требует знать, для того, что он сирота, не принадлежит ли он „Всякой всячине".

Четвертый, приписав нам целую комедию, прислал для вмещения в недельных осьми страницах, где насилу два явления вместиться могут.

Многие тому подобные требования приводят нас в немалые заботы» (с. 111—112). Вряд ли это мистификация.

Выяснение всего круга лиц, являвшихся корреспондентами журнала императрицы, ввиду анонимности помещаемых материалов сопряжено со значительными трудностями. Как показывают разыскания П. А. Ефремова и П. Н. Беркова об изданиях 1769 г., атрибутирование большинства печатавшихся в них произведений основывается только на косвенных данных. При этом нередко приходится исходить из фактов, разделенных во времени. Часто единственными доводами при атрибуции остаются показатели стиля. Тем не менее есть основания считать, что свои материалы во «Всякую всячину» посылали также Д. И. Фонвизин, Ф. А. Эмин и даже Н. И. Новиков.

Например, в одном из майских листов № 47 «Всякой

всячины» было помещено сообщение, совершенно ясно указывающее на одного из корреспондентов журнала: «Письмо подписанное „Б.. Корректор“ не выйдет из печати. Первое для того, что женщинам бы многим приключиться могли разные болезни, если бы сведали, с кем сей человек в переписке. Второе для того, что публике невесело бы было слушать или читать ссоры и споры между сочинителями и издателями; а в сем письме к тому материя есть. Совет же наш есть переменить заглавие обещаваемого нового издания, а то от страха многие не купят, боясь одного имени» (с. 128). «*Б..*[есов] *Корректор*» — это, конечно, Ф. А. Эмин, чье письмо, по-видимому, не устраивало издателей «Всякой всячины».[11] Из приведенной коротенькой информации мы узнаем не только о замысле Эмина выпускать свой журнал, первоначальное название которого, вероятно, было иным, нежели «Адская почта». Само право «Всякой всячины» давать советы другим о перемене заглавия говорит о признании за нею в какой-то момент руководящей роли среди других изданий. Наконец, в сообщении есть глухие указания на полемику между авторами, к которой «Всякая всячина» явно не была расположена.

Еще ранее в № 21 неизвестный корреспондент, объявивший себя «бездельником» (!), после дежурных комплиментов по адресу «Всякой всячины» очень тонко, но решительно парировал насмешку над Тредиаковским, подчеркнув достоинства трудов этого автора. Стиль письма напоминает публицистические выступления Новикова. Если учесть, как аттестовал себя в первом номере «Трутня» его издатель, о чем речь пойдет ниже, а также принципиальную позицию «Трутня» в отношении личности Тредиаковского, то вполне можно допустить, что под маской «бездельника» скрывался Н. И. Новиков.

О возможной принадлежности Д. И. Фонвизину корреспонденций, подписанных «Фалалей» и опубликованных в № 26 «Всякой всячины», уже высказывал убедительное предположение П. Н. Берков.[12] По-видимому, верно и его допущение, что за подписью «Занапрасно ободранной», сопровождавшей материал, опубликованный в № 60 журнала, скрывался А. П. Сумароков.[13] Это письмо к «Господину сочинителю „Всякой всячины“» относится к числу наиболее острых в критическом отношении материалов, появившихся на страницах екатерининского журнала. Автор просит издателей найти «такий експеримент, коим

бы можно перевести подьячих» (с. 159). Дальнейшие жалобы «Занапрасно ободранного» поразительным образом близки к тем инвективам Сумарокова против подьяческого племени, образцы которых мы наблюдали при анализе его сатирических сочинений, опубликованных в «Трудолюбивой пчеле» (1759).

«Я старался и тем от них избавиться способом, которым переводят *клопов, блох и всех кровососных насекомых,* однако ничем не мог оборониться; но, истоща весь свой дом на то, и ныне стражду от сих кровососов» (с. 159; курсив мой,— *Ю. С.*).

Вынужденная отвечать, «Всякая всячина» по существу взяла подьячих под защиту: «Подьячих не можно и не должно перевести... Они менее других исключены из пословицы, которая говорит, что нет рода без урода, для того, что они более многих подвержены искушению. Подлежит еще и то вопросу: если бы менее было около них искушателей, не умалилася ли бы тогда и на них жалоба» (с. 160). Эта сдержанная отповедь нетерпимому корреспонденту заканчивалась советом в том духе примирительных увещеваний, какие были характерны для стиля «Всякой всячины»: «Не обижайте никого; кто же вас обижает, с тем полюбовно миритеся; сдерживайте слово и избегайте всякого рода хлопот» (с. 160).

По-видимому, не случайным было и избрание Сумароковым (если это был он) столь странного псевдонима, как «Занапрасно ободранной». О прочности связей писателя на первых порах с журналом Екатерины можно судить хотя бы по тому, что уже в № 10 одного из январских листов журнала были опубликованы, правда без подписи и без названий, две его сатирические притчи: «Ось и бык» и «Блоха». Сумароков серьезно воспринял призывы «Всякой всячины» вместе искоренять общественные пороки. Опубликование притч укрепляло его веру в искренность издателей журнала, и он продолжал посылать туда свои критические материалы. Гипотетически можно высказать мнение, что, например, под именем «спорщика», чье письмо к «Всякой всячине» помещено в № 43 журнала, скрывался также все тот же неутомимый Сумароков.[14] И содержание, и весь стиль этого резкого, пронизанного критическим скептицизмом, вызывающего на спор письма очень напоминают стиль публицистических памфлетов Сумарокова, печатавшихся в «Трудолюбивой пчеле»: «Я утверждаю, что человек свободен, то есть не принуж-

ден обстоятельствами делать то, а не другое. А инако прав был бы судья, который последнее пропитание у человека отымает; также и тот, который с челобитчиками как со своими рабами обходится» (Всякая всячина, с. 119—120). Метод примененной здесь аргументации сродни сумароковской сатире, когда из последовательно нанизываемых доводов само доказательство отстаиваемого тезиса превращается в развернутый, разящий своим сарказмом, почти самостоятельный сатирический фрагмент. Неизвестный корреспондент нагнетает критический пафос спора: «Не был бы виноват и тот сержант, который, не растолковав солдату, как делать на караул, ударов триста влепил ему в спину за то, что он не так делает. Прав был бы и тот полковник, который бедных офицеров, как извозчик лает; *не должен был бы и я сердиться на того, который в лучшее явление трагедии Синава, когда мы все устремилися на Дмитревского, пришел и растолкал нас*... Правы были бы и приезжие молодцы из Франции, которые проповеданием тишины французского театра мешают в нашем слушать. Вот, государи и государыни мои, на первый случай вам задача, извольте против меня спорить» (с. 119—120; курсив мой,— *Ю. С.*). Нетрудно уловить в последних двух доводах мотивы, обнаруживающие личность автора «Синава и Трувора», не говоря уже об общем стиле письма и типично сумароковской манере полемизировать.

Характерен урезонивающий тон реплики, которой сопровождалась публикация этого письма: «Сему нашему Корреспонденту в помочь приведем здесь правило старинного мудреца, который произрек тако: *Спорить должно не горячась, а противоречить и противоречие терпеть без сердца; мы же к сему прибавляем от себя: и без брани»* (с. 120; курсив редактора журнала). Последнее замечание позволяет предположить возможность некоторых исключений, сделанных издателями «Всякой всячины» из посланного неизвестным корреспондентом материала, ввиду особой резкости допущенных им выражений. Последнее, как мы знаем, было свойственно Сумарокову в высшей степени. Поэтому можно допустить предположение, что одернутый венценосной издательницей «Всякой всячины», но отнюдь не смирившийся Сумароков посылает свои последующие корреспонденции в журнал за подписью «Занапрасно ободранной».

Наконец, очень напоминает сумароковский стиль сати-

рическая юмореска в духе Лукиана, помещенная в № 90. Это рассказ о приключениях в царстве мертвых душ скупого, представшего перед Миносом. Судья плутонова царства наказывает скупца, отправив его обратно на землю смотреть, как транжирят накопленные им богатства его беспутные наследники.

Вероятно, более широкими, чем принято считать, были на первых порах связи с «Всякой всячиной» Д. И. Фонвизина. К этому времени им уже был создан «Бригадир», и известность молодого драматурга в литературных кругах столицы быстро росла. В привлечении к участию в журнале Фонвизину мог способствовать И. П. Елагин.

Кроме уже упоминавшегося письма за подписью «Фалалей», направленного против В. И Лукина, Фонвизин, по-видимому, посылал в журнал и некоторые другие материалы, причем материалы сатирического звучания. Симптоматичным является, например, объявление, помещенное в № 47 «Всякой всячины», в котором сообщалось: «Хваталова грамотка тиснению не предается. Второе письмо Фалалеево, также и подписанное Деревенщина не будут напечатаны для того, что они коснулись семьи» (с. 128). Как видим, избравший себе псевдоним «Фалалей», неизвестный автор не ограничился одной корреспонденцией. Мы не можем, к сожалению, судить и о содержании отвергнутой издателями «Всякой всячины», по-видимому, явно сатирической «грамотки Хваталова», присланной вместе со вторым письмом «Фалалея».

Можно допустить в качестве гипотезы мысль о принадлежности Фонвизину и еще одного принципиально важного материала сатирического характера, опубликованного на страницах «Всякой всячины». В № 80 журнал предложил читателям корреспонденцию, присланную неким Правдолюбовым, состоявшую из письма и приложенного к нему «Реестра нерешимостей моих». Некоторые детали содержания сопроводительного письма и сама форма найденного Правдолюбовым способа вынесения на суд читателей интересующих его вопросов заставляют вспомнить имя Фонвизина, автора знаменитых «Вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особливое внимание», которые были помещены в III части «Собеседника любителей российского слова» в 1783 г. Из письма явствовало, что любящий уединенную жизнь автор, живший ранее вне Петербурга, вынужден по переезде в столицу

постоянно принимать участие в придворной светской жизни. Многое в этой жизни вызывает у него вопросы. И автор письма решился послать издателям «Реестр нерешимостей моих».

В письмах Фонвизина тех лет к его родным в Москву постоянно звучат мотивы неудовлетворенности придворной жизнью. Чувство тоски и одиночества не покидало его, несмотря на внешний блеск светских раутов и маскарадов, на которых он как секретарь И. П. Елагина вынужден был присутствовать. Предваряя объяснение существа причин, заставивших его обратиться к издателям «Всякой всячины», Правдолюбов замечает: «...должно признаться, что *часто у нас с большим жаром начинают дела, нежели их приводят к окончанию.* Я не знаю и не хочу теперь добираться, свойство ли природы человеческой таково или то свойство наших нравов; однако знаю то, „что так водится обыкновенно“» (с. 211; курсив мой,— *Ю. С.*).

Укажем, как был сформулирован восемнадцатый вопрос из числа тех, которые будут заданы Фонвизиным «сочинителю» «Былей и небылиц» в журнале «Собеседник любителей российского слова» в 1783 г.: «18. *Отчего у нас начинаются дела с великим жаром и пылкостью, потом же оставляются, а нередко и совсем забываются?*»[15] Можно, конечно, допустить, что перед нами простое словесное совпадение. Но в контексте всего содержания письма проскользнувшая реплика о забывчивости заканчивать начинаемые с жаром дела сочетается с другими, чисто по-фонвизински выраженными мыслями, метящими уже непосредственно в адрес издателей журнала и косвенно намекающими на отступничество их от заявленных поначалу обещаний: «...для того нетерпелив я в моих вопросах, чтобы успети мне их сделать, покуда еще жар издавати Всякую всячину не простыл или покуда не уменьшилась охота читать ее» (с. 211).

Екатерина, как мы увидим, уже в 1769 г. обнаружила склонность к лицемерному отступничеству от своих широковещательных обещаний, и для Фонвизина этот вопрос будет сохранять свою актуальность постоянно.

Сам «Реестр...» представлял собой список вопросов, не преследовавших сугубо обличительных целей: «Что должно почитати прямой добродетелью?», «Кого почитать дураком?» «Что прямая дружба?», «Какого человека всех больше опасаться должно?» и т. п. Известная отвле-

ченность и установка на моральную назидательность, свойственные этому первому опыту в данном роде критических сочинений, конечно, еще далеки от подлинной сатиры. «Правдолюбов» (под псевдонимом которого скрывался, по нашему мнению, Фонвизин) следует здесь традициям морализирующей сатиры уже упоминавшегося нами не раз немецкого сатирика Г. В. Рабенера. Но в некоторых вопросах все-таки слышна отдаленная перекличка тематики с кругом проблем, которые будут волновать Фонвизина-сатирика на всем протяжении его творческого пути. «Почему узнать можно придворного человека?» (с. 212) — был 8-й вопрос, как бы провоцировавший критическую реакцию, вроде той, какая будет зафиксирована во втором списке ответов, посланных в журнал и опубликованных в № 97. На этот вопрос неизвестный корреспондент отвечал: «По лести, гордости и мотовству» (с. 256). «Отчего дурака не всегда почитают тем, что он есть?» — гласил 5-й вопрос. При всей отвлеченности формулировки, выдающей еще относительную молодость автора, в нем также уже зафиксирована типичная для умонастроения зрелого Фонвизина черта, его привычка обнажать несоответствие между внешним положением человека при дворе и его внутренней сущностью. Напомним хотя бы такие вопросы Фонвизина из посланных им в 1783 г. в «Собеседник...»: «9. Отчего известные и явные бездельники принимаются везде равно с честными людьми? 15. Отчего многие приезжие из чужих краев, почитавшиеся тамо умными людьми, у нас почитаются дураками, и наоборот: отчего здешние умницы в чужих краях часто дураки?» И наконец, вопрос 14, вызвавший ярость императрицы: «Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а ныне имеют и весьма большие?»[16] В 1783 г. Фонвизин открыто в своих дерзких вопросах обличал фаворитизм, поощрявшийся императрицей. В 1769 г. молодой сатирик еще размышляет по поводу терпимости к порокам.

Кстати, даже синтаксическая конструкция вопросов, посланных во «Всякую всячину», чрезвычайно напоминает фонвизинскую манеру ведения диалога, всегда сохранявшую стабильность. В № 97 журнал опубликовал ответы на вопросы. По-видимому, найденная Правдолюбовым форма апелляции к общественному мнению через посылку в журнал серии вопросов привлекла внимание других корреспондентов «Всякой всячины», ибо в № 105 появи-

лось сообщение о посылке ею в некую другую столицу своих послов, которые попали «в дом, где все разговоры отправляются вопросами». В дом этот «наезжало ото всюду сродниц, внучат и правнучат до четвертого колена; что пока им надлежало ответствовать на один вопрос, они еще кое-как успевали; но что часто вопрошаемы были четырьмя и пятью разными голосами вдруг... Вопросы же были отменной важности, нравоучительные, о вещах любопытных, весьма нужных и отлично разумных... о часах выезда и приезда на каждой почтовой станции; также о числе лошадей; о избах, где останавливались и кормили лошадей; о ночлегах и о прочем подобном» (с. 270—271). Так Екатерина иронически высмеивала попытки повторить опыт Правдолюбова. Можно только строить догадки о том, каковы были новые вопросы, обращенные к издателям «Всякой всячины». Но то, что они явно вызвали раздражение Екатерины, не подлежит сомнению. Публикация мистифицированного сообщения об отправке послов в несуществующую столицу должна была стать своеобразной отповедью любителям задавать вопросы. Больше подобных экспериментов на страницах «Всякой всячины» ее венценосная издательница не допускала.

Таким образом, в журнале, призванном контролировать и направлять умы, очень скоро помимо воли издателей начинают появляться материалы, фактически противостоявшие официозной в целом линии «Всякой всячины». Вместо разумного ведения споров в официально дозволенных рамках, вместо домашней сатиры журналу предлагалось найти средства для «искоренения подьячих», ставился вопрос о качествах «придворного человека», предлагалось определить вину сержанта, влепившего триста ударов в спину невиновному солдату, наконец, присылалась для опубликования «грамотка Хваталова» и т. п. Повод к этому, конечно, дала сама Екатерина своим неосторожным обещанием публиковать все присылаемые в журнал материалы.

Возможность свободного обмена мнениями на страницах нового издания, гарантировавшего право деловой критики недостатков, несомненно привлекла на первых порах к участию во «Всякой всячине» значительное число русских писателей тех лет. В числе их были и авторы, группировавшиеся позднее вокруг Новикова. Именно от этих авторов исходит инициатива в посылке наиболее

острых и критически насыщенных корреспонденций. Но как раз это и не устраивало Екатерину. Очень скоро из номера в номер в конце листов «Всякой всячины» начинают печататься объявления об отказе публиковать присылаемые в журнал материалы. О некоторых случаях такого отказа мы уже говорили выше. Кому принадлежали отклоняемые издателями «Всякой всячины» корреспонденции, по понятным причинам судить трудно. Но следует подчеркнуть, что тенденция не печатать присылаемые отдельными лицами материалы продолжает от месяца к месяцу нарастать. Причем основным мотивом в подобных случаях выдвигается наличие в отклоняемых корреспонденциях «стремления целить на особы», «ссорить семью» (см. № 34, 43, 54, 63, 76, 72; в последнем случае отказ публиковать присланное письмо мотивируется наличием в нем выражений «ушам неудобных»). Фактически события начинали постепенно выходить из-под контроля императрицы. Одушевление, вызванное у современников появлением первых листов «Всякой всячины», по-видимому, начинало таять.

1 мая 1769 г. Н. И. Новиков выпустил первый номер своего журнала, который он назвал «Трутень». С появлением «Трутня» гегемонии «Всякой всячины» наступил конец. Шутливой снисходительности домашней сатиры и насаждавшейся журналом императрицы развлекательной болтовне была противопоставлена по-настоящему боевая, талантливая и необычайно богатая по форме сатира, исполненная злободневности и не чуждавшаяся постановки острых социальных вопросов.

С деятельностью Новикова как издателя «Трутня» связан важный этап развития русской просветительской мысли. Основным оружием в отстаивании идеалов гуманизма становится на этом этапе сатирическая проза. Причем показательно, что именно в полемике с «Всякой всячиной», утверждавшей, казалось бы, традиции английских просветительских изданий, сформировалось благодаря журналам Новикова то оппозиционное направление, которое составит национальную модификацию русского дворянского просветительства XVIII в. К этому направлению примыкал Фонвизин, позднее примкнет Радищев, и с ним связано все самое прогрессивное в национальной культуре столетия.

Вокруг новиковского журнала сплачиваются все те авторы, кто, критически воспринимая отдельные аспекты

политики императрицы, не смирился с ее попытками заглушить полемику, придать сатире беззлобный примиряющий тон. Не исключено, по-видимому, что сама идея организовать новое издание возникла у Новикова и его единомышленников (а в их наличии не приходится сомневаться) после того, как им окончательно стало ясно, кто стоит за изданием «Всякой всячины».

Полемическая направленность «Трутня» по отношению к журналу императрицы обнаружилась очень скоро. Собственно, уже в самом выборе названия и в той аргументации, какую развернул Новиков в обращенном к читателям «Предисловии», проглядывает полемичность позиции издателя и одновременно определяется линия тех сатирических традиций, на которые он намерен был опираться. Невинная «слабость» — лень, «которая считается не из последних пороков»,— объявляется причиной намерения автора издавать журнал. Такое заявление не могло не задеть самолюбия «прабабки». Вспомним, что одним из правил, которые «Всякая всячина» приписывала авторам, берущимся исправлять порочных, было: «1) никогда не называть слабости пороком».[17]

Лень, препятствующая автору «просвещать разум науками и познаниями», не допускающая его ездить на поклон в праздники к большим боярам, мешает ему и выбрать службу по душе. Перечисляя возможные служебные поприща, к коим автор не находит в себе склонности, Новиков как бы развивает традиции Антиоха Кантемира, отталкиваясь от мотивов его сатиры II («На зависть и гордость дворян злонравных») и травестируя при этом понятия о благородстве занятий, составлявших должности дворянина. Назидательности увещеваний «Всякой всячины», постоянно призывавшей каждого на своем месте честно выполнять свое дело, противопоставлялась скептическая насмешка. В оправданиях автор «Предисловия» как будто пересказывает доводы Филарета, когда тот, обращаясь к благородному Евгению, указывает ему на такие нужные обществу и достойные дворянина роды деятельности, как служба в армии и на флоте, служба в судах, служба при дворе. Но под пером Новикова характеристика обязанностей, которые влечет за собой та или иная служба, перестает быть бесстрастным описанием качеств, требующихся, например, судье или придворному. Травестийность становится пафосом осмысления тех явлений, которые прокламируются

на официальном уровне как почетные и заслуживающие особых почестей и уважения. Скептическая интонация, окрашивающая реплики автора, как нельзя лучше соответствует общему тону «Трутня», особенно в описании жизни придворных. Преемственность новиковской сатиры по отношению к традициям Кантемира в «Трутне» проявляется неоднократно, причем в самой разнообразной, порой неожиданной форме. Так, уже в листе IV, предваряя публикацию сатирических «ведомостей», издатель заканчивает обращение к читателям стихами:

Язвлю тебя? Молчи, ведь я не именую.
Кричишь: не я, да ты имеешь совесть злую.[18]

Данное двустишие — это перевод отрывка из обращенной к Кантемиру латинской эпиграммы Феофила Кролика, переведенной И. С. Барковым.[19] Позднее, в одном из февральских номеров «Трутня» за 1770 г., Новиков вновь вспоминает Кантемира, опираясь на его авторитет в своей полемике с «Всякой всячиной». В явно мистифицированном письме от некоей щеголихи к издателю довольно оригинально затрагивается вопрос об отношении к традиции серьезной воспитательной литературы: «Не поверишь, радость, в какой ты у нас моде. Ужесть как все тебя хвалят и все тобою довольны. Я сама много раз от московских наших щеголих слыхала, что тебе пред всеми дают преимущество, а я твоего Трутня ни на какие книги не променяю. После покойного старичка, моего батюшки, досталось мне книг очень много, только, по чести, я ни одной не беру в руки. Божусь тебе, что, принявшись за одну, провоняла бы сухою моралью; об заклад бьюсь, что ты не отгадаешь, какие это книги? — все Феофаны да Кантемиры, Телемаки, Роллени, Летописцы и всякой эдакой вздор. Честью клянусь, что я, читая их, ни слова не разумела» (с. 201; разрядка Н. И. Новикова,— *Ю. С.*). Рассказав далее о своей жизни и испытываемых ею сейчас затруднениях, щеголиха в конце письма просит издателя дать ей совет, как жить дальше. Ответ издателя возвращает нас к истокам журнальной полемики. После совета оставить искусство модных прелестниц, автор замечает: «Вы не захотите, может быть, следовать моему совету для того, что боитесь скуки; не опасайтесь, сударыня, г. сочинитель Всякая всячины обещался предписать вам упражнении, следуйте только им, вы скуки чувствовать не будете» (с. 203).

Эта отсылка к упражнениям, предписанным «Всякой всячиной», несет в себе ощутимый иронический подтекст, который становится ясен в свете последней рекомендации издателя «Трутня»: «Наконец, советую вам читать и хулимые вами книги, хотя изредка» (с. 203—204). Если вспомнить об отношении Екатерины II в ее журнале к «Тилемахиде» Тредиаковского, а также о том, что кроме переложения романа Ф. Фенелона «Приключения Телемака» Тредиаковский в эти же годы издавал переведенную им «Римскую историю» Ролленя, то признания щеголихи, клянущейся честью, что она «читая их (Феофанов, Кантемиров, Телемаков, Ролленей...— *Ю. С.*), ни слова не разумела», на фоне последней рекомендации Новикова приобретают особый, явно полемический смысл. При этом Новиков не только остроумно высмеивает нападки «Всякой всячины» на Тредиаковского, но и опирается в своей полемике на определенную литературную традицию. То, что имена Феофана Прокоповича и Кантемира стоят в одном ряду с именами Фенелона и Ролленя, оказывается глубоко знаменательным.

Из современных русских авторов Новиков избирает в свои союзники прежде всего Сумарокова. Не случайно главным аргументом, в том же предисловии определяющим решение его издавать журнал, становится отсылка к авторитету Сумарокова: «Без пользы в свете жить, тягчить лишь только землю, сказал славный российский стихотворец. Сие взяв в рассуждение, долго помышлял, чем бы мог я оказать хотя малейшую услугу моему отечеству... Итак, вознамерился издавать в сем году еженедельное сочинение под названием „Трутня“» (с. 47; разрядка Н. И. Новикова,— *Ю. С.*).

Сумароков действительно становится своего рода идейным знаменем нового журнала. Цитаты из его притч Новиков избирает эпиграфами для «Трутня». Ссылками на комедию Сумарокова «Лихоимец» он, как мы помним, утверждал свою позицию в споре со «Всякой всячиной» о прерогативах сатиры и о допустимости «критики, писанной на лицо» («Трутень», 1769, л. XXV).[20] К эпистолам Сумарокова отсылает Новиков двух неизвестных авторов, приславших в журнал сатиру и притчи с загадками («Трутень», 1770, л. IX), сопровождая свои советы выдержками из сочинения Сумарокова. Наконец, имя Сумарокова сплошь и рядом фигурирует в материалах «Трутня», посвященных вопросам литературной борьбы тех лет.

«Славной российской стихотворец», «прекрасный наш стихотворец», «славный наш российский стихотворец г. С., сравнявшийся в баснях с Лафонтеном, в эклогах с Виргилием, в трагедиях с Расином и Вольтером» (с. 132) — подобными эпитетами сопровождается всякий раз имя Сумарокова в журнале в противоположность резким, зачастую уничтожающим отзывам в адрес противников Сумарокова, в частности в адрес обласканного Екатериной II придворного поэта-одописца В. П. Петрова. Именно его имеет в виду Новиков, когда пишет о дерзновенных самолюбивых рифмачах и переводчиках, чьи «бредни ... из разных чужих лоскутков сшитые», способны находить одобрение у некоторых господ (с. 90). И в доказательство своей правоты он отсылает читателей к известной пародии Сумарокова «Дифирамб Пегасу», в которой высмеивалась ода В. П. Петрова «На карусель» (1766) («Трутень», л. XII).

Об особом признании со стороны издателя «Трутня» литературных заслуг Сумарокова лучше всего свидетельствует заявление, которым заканчивался последний лист журнала за 1769 г.: «Мое самолюбие не так велико, чтобы сими безделками льстился заслужить бессмертную славу. Нет, я уверен, что сие оставлено к чести нашего века прославившимся в России писателям, г. Сумарокову и по нем г. Ломоносову, их сочинениям потомки наши удивляться будут. Притчи г. Сумарокова как ныне беспримерны, так и у потомков наших останутся неподражаемыми, а „Трутень“ и прочие подобные же ему безделки ныне есть и впредь останутся безделками ж» (с. 177).

Но Сумароков, как мы знаем, был не только поэт. Школа прозаика-сатирика, пройденная им в «Трудолюбивой пчеле», помогла ему в какой-то момент быть в числе добровольных корреспондентов «Всякой всячины». Вне сомнения, Сумароков был и в числе сотрудников «Трутня». Какие материалы принадлежали в журнале ему, со стопроцентной уверенностью утверждать трудно. Можно только высказывать гипотезы, руководствуясь показаниями стиля и некоторыми косвенными свидетельствами биографического порядка. Так, среди материалов, опубликованных в «Трутне», выделяются несколько корреспонденций, присланных из Москвы. Это повесть об украденных часах, помещенная в листе XIII и подписанная N.N.[21] По яркости и эмоциональности слога она очень напоминает рассмотренные нами выше «письма» Сумаро-

кова. «Худой тот судья, которой чрез побои правду изыскивает, а еще хуже тот, которой всякие преступления низкой только породе по предубеждению приписует... один прощелыга, обращающийся довольно в свете, утверждает, что больше бездельства и беззакония между дворянами водится, нежели между простым народом, народом, называемым по несправедливости подлостью» (с. 92).

Есть серьезные основания, на наш взгляд, предположить, что корреспонденция к издателю «Трутня», присланная из Москвы от 9 февраля 1770 г. и подписанная «Слуга ваш N.N.», также могла принадлежать перу Сумарокова. И тема ее, и энергичный, свойственный стилю Сумарокова импульсивный зачин («Нет средства, чтобы не писать сатир на подьячих, сия тварь весьма несносна честным людям. Самое бездельное дело наделало мне множество хлопот», с. 222), и, наконец, типичная также для Сумарокова категоричность оценок и заключений подтверждают данное предположение.*

Как раз с 1769 г. Сумароков жил в Москве; образ мыслей его в этот период отличается обостренным тяготением к сатире. Конечно, само по себе обозначение места посылки корреспонденции (да и сама корреспонденция) могло иметь характер мистификации. Но в качестве косвенного довода в пользу высказанного предположения можно сослаться на мнения П. Н. Беркова, касающиеся сходных материалов, опубликованных Новиковым в 1772 г. в журнале «Живописец» (л. 13 и 17). Они были тоже присланы из Москвы с указанием точной даты отсылки и подписаны «Ваш усердный слуга Прошу не прогневаться». П. Н. Берков считает их принадлежащими Сумарокову.[22]

* Нам кажется, что травестированный рассказ о злоключениях Аполлона из письма к издателю «Трутня» (л. XIX, с. 116—118), подписанный N.N, тоже мог принадлежать Сумарокову. Эта скрытая пародия на изданный в 1767 г. «Мифологический лексикон» М. Д. Чулкова выдержана в характерной для Сумарокова манере памфлетной пародийности. Обрамление насмешливого пересказа мифологических сюжетов сетованиями на печальную судьбу стихотворцев, по-видимому, заключает намек на поэму М. Д. Чулкова «Плачевное паденье стихотворцев» (1769) и тоже содержит типичные для стиля Сумарокова пассажи. Таким образом, не исключено, что высказанное П. Н. Берковым мнение о принадлежности Н. И. Новикову всех статей, подписанных N. N. (с. 527—528), нуждается в частичном пересмотре.

Полностью разделяя данное предположение исследователя, я полагаю, что и этими публикациями участие Сумарокова в «Живописце» не ограничивалось. Имеются косвенные данные, позволяющие допустить принадлежность перу Сумарокова еще одной язвительнейшей и глубоко скрытой сатиры на одну из наперсниц Екатерины II, графиню П. А. Брюс, выполнявшую довольно двусмысленные обязанности при императрице. Посвященные ей стихи вместе с письмом к издателю опубликованы в листе 14 журнала (с. 333).[23]

Другой писатель, чьи сочинения регулярно пропагандируются на страницах «Трутня» и чье участие в издании журнала не подлежит сомнению,— Д. И. Фонвизин.[24] Принцип анонимности публикуемых материалов, принятый вслед за «Всякой всячиной» всеми остальными журналами 1769 г., и в данном случае оставляет поле для скептицизма по отношению к предложенным П. Н. Берковым атрибуциям. Нам догадки исследователя представляются убедительными. Не будем забывать о многолетних дружеских отношениях Фонвизина с Новиковым. Скрытое участие автора «Бригадира» в первом новиковском журнале подтверждается косвенно хотя бы тем фактом, что позднее в ряде случаев Новиков публикует открыто сочинения Фонвизина в своих изданиях. В журнале «Пустомеля» (1770) он помещает известное «Послание к слугам моим, Шумилову, Ваньке и Петрушке»; в «Живописце» (1772, ч. II) было перепечатано «Слово на всерадостное выздоровление от болезни его императорского высочества государя цесаревича великого князя Павла Петровича, 1771» (л. 3).

Следует признать справедливым мнение большинства специалистов по XVIII в. о принадлежности перу Фонвизина знаменитого сатирического цикла писем родных к Фалалею, опубликованных в «Живописце» (1772, ч. I, л. 15, 23, 24).[25] Вместе с этим циклом писем П. Н. Берков считал принадлежавшими Фонвизину в «Живописце» также такие сатирические материалы, примыкавшие по пафосу к фалалеевскому циклу, как «Письмо к племяннику» (ч. I, л. 16) и письмо к издателю журнала за подписью «доброжелатель Ермолай» (ч. II, л. 5).[26] В последнем письме, автор которого прямо называет Фалалея своим племянником, после угроз в адрес издателя «Живописца» звучит знакомый мотив — уговоры Фалалея вернуться в деревню (с. 394). В убедительности доводов

П. Н. Беркова о принадлежности этих материалов Фонвизину трудно сомневаться.

Между тем уже в «Трутне» Новиковым было опубликовано два письма дяди к племяннику (во II и XV листах). По содержанию они настолько связаны, что несомненно принадлежат одному автору. В обоих письмах нажившийся на взятках на воеводстве дядя уговаривает своего племянника Ивана вступить в приказную службу, красочно описывая те блага, которые может принести с собой «судейская наука». Он готов помочь молодому человеку в овладении необходимыми навыками. Дело за согласием Ивана. Поскольку публикация первого письма сопровождалась присоединением к нему басни «Два вора», принадлежавшей М. А. Попову, П. А. Ефремов высказал предположение, что автором писем был также Попов. Обоснованное сомнение в принадлежности их этому писателю выразил П. Н. Берков, но вопрос об их авторстве исследователь оставил открытым. Однако внимательное прочтение обоих писем в контексте всех других атрибутируемых Фонвизину сатирических материалов, опубликованных в журналах Новикова, позволяет высказать гипотезу, что в данном случае мы также имеем дело с произведениями Фонвизина.[27]

Достаточно вспомнить, как рассуждают главные персонажи фонвизинской комедии «Бригадир» о чтении книг или о пользе грамматики, чтобы ощутить полную идентичность их взглядов и поразительную родственность стилистических приемов обличения персонажей с самоуверенными рассуждениями дяди, посмеивающегося над науками и над грамотным прокурором: «Мы его (прокурора,— *Ю. С.*),— заявляет дядя,— частехонько за нос поваживаем. Он думает, что все дела надлежит вершить по наукам, а у нас в приказных делах какие науки? кто прав, так тот и без наук прав, лишь бы только была у него догадка, как приняться за дело, а судейская наука вся в том состоит, чтобы уметь искусненько пригибать указы по своему желанию, в чем и секретари много нам помогают» (с. 50).

И в другом письме (л. XV), где дядя убеждает племянника жить «по теплой вере» и поменьше читать книг, «совращающих от пути истинного», в его рассуждениях отчетливо слышны интонации ханжествующего Советника из той же комедии, пересыпавшего речь свою цитатами из Священного писания: «Я сам грешник, ведаю, что беззакония моя превзыдоша главу мою, знаю, что я преступник

законов, что окрадывал государя, разорял ближнего, утеснял сирого, вдовицу и всех бедных судил на мзде, и, короче сказать, грешил и по слабости человеческой еще и ныне грешу почти противу всех заповедей». «Разве думаешь,— продолжает дядя свои наставления,— что когда ты не вступишь в приказную службу, то уже и согрешить не можешь? Обманываешься, дружок: и в приказной, и в военной, и в придворной, и во всякой службе и должности слабому человеку не можно пробыти без греха. Мы бренное сотворение, сосуд скудельный, как возможем остеречься от искушения; когда бы не было искушающих, тогда, кто ведает, может быть, не было бы и искушаемых!» (с. 101—102).

В последней фразе современники могли легко уловить скрытый намек на развернувшийся на страницах «Всякой всячины» и подхваченный другими журналами спор о причинах взятколюбия подьячих и путях искоренения этого зла. Как мы помним, в № 60, в заметке «Подьячих не можно и не должно перевести...», , отвечая неизвестному корреспонденту (по всей вероятности, Сумарокову), журнал императрицы по существу брал под защиту подьячих, заявив, что вина за распространение взяточничества лежит не столько на подьячих, сколько на «искушателях». Своеобразную отповедь по этому вопросу журнал императрицы получил от неизвестного корреспондента издателя «Смеси»: «Бабушка (т. е. «Всякая всячина»,— *Ю.С.*) в добрый час намеряется исправлять пороки, а в блажный дает им послабление; она говорит, что подьячих искушают и для того они берут взятки; а это так на правду походит, как то, что черт искушает людей и велит им делать злое. Право, подьячие без всякого искушения сами просят за работу»... и т. д. Письмо подписано М****.[28]

Как видим, софистические отговорки «Всякой всячины» не прошли не замеченными для оппозиционно настроенных журналов. В «Трутне» этот мотив травестированно обыграл неизвестный автор рассмотренного «письма дяди к племяннику». При этом стилевые и синтаксические показатели структуры сатирического письма заставляют также вспомнить приемы типизации, использованные Фонвизиным в созданной им незадолго до начала журнальных полемических стычек комедии «Бригадир». Повторяем, анонимность, как принцип тогдашних периодических изданий, лишает нас стопроцентной доказательности. Но для гипотезы есть серьезные основания.

Утверждая о сотрудничестве Сумарокова и Фонвизина в журналах Новикова, мы отнюдь не собираемся принизить этим авторское участие последнего в своих изданиях. Детальные разыскания на этот счет, проделанные П. Н. Берковым, и выводы, к которым он пришел в атрибутировании статей, принадлежащих самому издателю журнала, раскрывают обширный круг сатирических сочинений Новикова.[29] Мы еще рассмотрим личный вклад Новикова в обогащение форм журнальной прозаической сатиры. Пока же подчеркнем роль «Трутня» в объединении идейных единомышленников. Журнал Новикова стал не просто органом некоей литературной группировки. Круг сотрудников журнала сформировался в обстановке острой полемики, смысл которой нередко выходил далеко за пределы узколитературных вопросов. Если учесть, что после появления «Трутня» на его сторону в полемических стычках с «Всякой всячиной» становится «Смесь», а вскоре к ним присоединится начавшая выходить с июля «Адская почта», то становится ясной подлинная организаторская роль Новикова в сплочении вокруг себя наиболее талантливых и боевитых сатириков своего времени. Это положение сохранится и позднее, когда в 1772 г. Новиков станет выпускать знаменитый «Живописец». Несмотря на вынужденную публикацию на страницах издания панегирических стихов В. Рубана и П. Потемкина, Новиков и в этом журнале останется «превосходным писателем-сатириком, вступившим в бой с беззаконием и самовластием, великолепным организатором, координировавшим действия передовых писателей». В свое время Л. И. Кулакова, полемизируя с Г. П. Макогоненко, отрицавшим участие в журнале «Живописец» Д. И. Фонвизина и А. Н. Радищева, совершенно справедливо указала: «Разрушая несуществующую легенду о том, что Новиков не был писателем, исследователь, сам того не замечая, создает легенду о трагическом одиночестве Новикова».[30] Привлечение к участию в «Живописце» Фонвизина, Радищева и, добавим вслед за П. Н. Берковым,— Сумарокова не только подтверждает популярность журнала в кругу русских писателей, но помогает в полной мере оценить высокий идейный уровень новиковского журнала как центра сплочения просветительски настроенной оппозиции.

Проблемы метода сатиры Новикова, вопросы стилевого и жанрового ее своеобразия представляются достаточно

разработанными в нашем литературоведении. Существует немало книг и статей, освещающих все эти вопросы.[31] Кроме того, проблема метода Новикова-сатирика вполне естественно затрагивается в трудах, посвященных истории русской журналистики XVIII в.[32]

Для анализа художественных принципов и метода новиковской сатиры принципиально важным является уяснение ее идейного пафоса. Вот почему неизменный мотив почти всех названных работ составляет настойчивое подчеркивание связи журнальной деятельности Новикова с формированием в русской литературе просветительских идей. В издателе «Трутня» и «Живописца» справедливо видят одного из наиболее ярких и последовательных русских просветителей XVIII в. «В центре внимания Новикова,— писал в своей книге Г. П. Макогоненко,— большие и больные вопросы социальной и национальной жизни его отечества. И решает он их как просветитель, вступаясь в защиту закрепощенных крестьян, этих „питателей" отечества».[33] Рассматривая содержание критических выступлений «Трутня», исследователь точно уловил эстетическое новаторство Новикова, вытекавшее из активного, принципиального вмешательства в жизнь, из его сознательной опоры на документы и факты повседневной социальной практики. И тематика, и жанровые формы журнальной сатиры Новикова находят объяснение в контексте его просветительских убеждений. Это хорошо показано в книге Г. П. Макогоненко. Однако исследователь не ставил своей специальной задачей детальный анализ жанров сатирической прозы новиковских журналов. Эти проблемы затрагиваются, в частности, в статьях Е. А. Боголюбова, Л. В. Мацариной, И. Э. Ротман, которые нередко страдают описательностью. Своеобразие обличительного искусства сатиры, представленной на страницах «Трутня» и «Живописца», не выводится в этих статьях из идеологических взглядов сатирика, а просто констатируется, сопровождаясь общими ссылками на просветительский характер убеждений Новикова.

Между тем метод и приемы новиковской журнальной сатиры настолько тесно связаны с идеологической позицией издателя, что вне учета ее специфики не могут быть до конца уяснены и чисто формальные аспекты структурного своеобразия жанровых форм его сатиры. Для понимания этого своеобразия важно не только установить общую картину всего богатства форм сатирического

обличения, использованных в журналах Новикова, но и ясно представлять себе качественно новый уровень эстетических решений, какие демонстрировала сатира «Трутня» и «Живописца». А это становится возможным при сравнении ее с предшествующей сатирической традицией; и основная задача здесь — уяснение специфики просветительства Новикова.

Оплодотворяющее влияние идей европейского Просвещения на русскую культуру сказалось уже в первой половине XVIII в. в творчестве Кантемира и Сумарокова. Однако только к концу 1760-х гг. просветительство в России вступает в зрелую стадию, оформившись как определенное идеологическое течение со своими печатными органами, открыто противостоявшими официальным идеологическим установкам.

Основным отличительным признаком этой зрелой стадии русского просветительства XVIII в. является подчеркнуто сознательный демократизм убеждений их лидеров, и в особенности Новикова. В условиях крепостнической России отстаивание демократических убеждений оказывалось неразрывно связанным с критикой сословных предрассудков дворян и порождаемых социальным неравенством фактов самодурства крепостников. Мысль о независимости душевных качеств и умственных способностей человека от его социального происхождения утверждается Новиковым в самых разных формах и, можно сказать, составляет одну из ведущих, стержневых идей содержания журнала.

Так, первая же публикация пародийных «Ведомостей» в IV листе «Трутня» «Из некоторого приказа» обнаруживает демократические симпатии издателя. Сообщение об открывшемся в приказе вакантном месте, приносящем две тысячи рублей доходу и требующем «человека разумного, ученого и прилежного», становится поводом для характеристики трех претендентов на это место, двух дворян и одного мещанина. «Первой из них (искателей места,— *Ю.С.)* дворянин без разума, без науки, без добродетели и без воспитания, хотя он во младых еще летах записан был в службу, но оной, живучи у матери между нянек и шутих, никогда не исполнял, а доставал чины чрез представительство, преимущественно пред теми, которые служили. Душ за ним тысячи две, но сам он без души. Короче сказать, все достоинство сего молодца в том только и состоит, что он дворянин и родня многим знатным боя-

рам» (с. 56). «Второй искатель места есть дворянин же, но родством ни с каким случайным бояриным не связан. Поведения доброго, разума хотя и не пылкого, однако наукою подкрепленного... дворянин сей человек порядочный, и хотя он к важным должностям не вовсе годится, однако благополучно бы было наше отечество, ежели бы таких дворян гораздо побольше у нас завелось» (с. 57). На фоне этих характеристик особенно впечатляющей предстает личность третьего претендента, который «по наречию некоторых глупых дворян есть человек подлой, ибо он от добродетельных и честных родился мещан... Мало таких наук, которых бы он не знал или о которых бы он не имел понятия; защитник истины, помогатель бедности, ненавистник злых нравов и роскоши, любитель человечества, честности, наук, достоинства и отечества, верной друг, благоразумный отец, безмятежной сосед, рассмотрительной и беспристрастной судья. Во всех местах, куда он от правительства был определяем, оставлял примеры разумного своего поведения» (там же).

За бесстрастным тоном сообщаемой о каждом из претендентов информации, выдержанной в духе традиционных газетных объявлений, скрывается исполненная едкого сарказма сатира. Обличительный пафос этой сатирической миниатюры обнаруживается и в блещущей остроумием игре слов («Душ за ним две тысячи, но сам он без души»), и в прямой ссылке на «глупых дворян», почитающих всякого человека «подлым», если он не дворянского происхождения, и, наконец, в заключительной апелляции к читателю, которому предлагается угадать, «глупость ли, подкрепляемая родством с боярами, или заслуги с добродетелью наградятся?» (там же).

Так с первых номеров «Трутня» просветительская позиция Новикова открыто заявляет о себе в обличении сословных предрассудков и унижающей достоинство человека практики сословных привилегий.[34] Новиков еще раз в одном из разделов «Ведомостей» (лист IX) выведет образованного мещанина Чистосердова, показав его умственное превосходство над проучившимся в заграничных университетах, но так и оставшимся неучем молодым дворянином (с. 74). В том же IV листе «Трутня», в «Ведомостях» которого сообщалось о трех искателях прибыльного места, было помещено сообщение «Из гостиного двора»; в нем рассказывалось, как одна боярыня украла в лавке купца два мотка золотых и серебряных сеток, и,

когда купец попытался вернуть украденное, он был избит и высечен плетьми. «Ништо тебе, бедной купец! — резюмирует автор.— Как ты честной злородной человек осмелился назад требовать своей сетки у благородной воровки?» (с. 57). И вновь сообщение завершает саркастическая реплика, обнажающая сатирический пафос произведения: «Благодари еще боярыню, что бесчестья с тебя не взяла. В самом деле, не великая ли милость купцу сделана?» (там же).

К этой публикации тематически примыкает помещенная в XIII листе «Трутня» «истинная быль», своеобразная повесть об украденных часах. И здесь вором оказался дворянин, племянник судьи, обокравший своего дядю, а невинно обвиненный подрядчик подвергся истязаниям и оскорблениям, и даже обнаружение истины не привело к наказанию «благородного» вора.

Не менее гнетущее впечатление производили на читателей и те публикации «Трутня», где вопросы сословного неравенства решаются в аспекте обличения бесчеловечной практики крепостничества. Демократизм позиции Новикова питается в этих случаях горячим сочувствием к судьбам тружеников, чье подневольное и бесправное положение делало их зачастую жертвами прихотей и своеволия господ-самодуров. В целом ряде опубликованных на страницах «Трутня» материалов раскрывается страшный облик закоснелых в своей бесчеловечности крепостников, таких как, например, Безрассуд, который «болен мнением, что крестьяне не суть человеки, но крестьяне, а что такое крестьяне, о том знает он только по тому, что они крепостные его рабы» (с. 135); или как Злорад, «думающий, что слуг, ему подчиненных, ко исполнению своих должностей не чем иным принудить невозможно, как строгостию иль паче зверством и жестокими побоями. Для сей причины подчиненных ему слуг и за самомалейшие слабости и оплошности наказывает зверски» (с. 144). Галерею подобных «больных» дополняет его превосходительство г. Недоум — вельможа, который «ежедневную имеет горячку величаться своею породою... Он желает, чтобы на всем земном шаре не было других тварей, кроме благородных, и чтоб простой народ совсем был истреблен; о чем неоднократно подавал он проекты, которые многими ради хороших и отменных мыслей похваляемы были» (с. 130).

Эти портреты, помещенные в пародийном «лечебнике», регулярно печатавшемся в номерах «Трутня», не лишены

известной отвлеченности, подчеркивая исключительность патологических аномалий, которыми охвачены отдельные крепостники. Издатель высмеивает их, прописывая «больным» соответствующие рецепты.

Но вот в листе XXV журнала помещается следующее письмо: «Г. издатель! При нынешнем рекрутском наборе по причине запрещения чинить продажу крестьян в рекруты и с земли до окончания набора, показалося новоизобретенное плутовство. Помещики, забывшие честь и совесть, с помощию ябеды выдумали следующее: продавец, согласясь с покупщиком, велит ему на себя бить челом в завладении дач, а сей, имев несколько хождения по тому делу, наконец, подаст обще с истцом мировую челобитную, уступая в иск того человека, которого он продал в рекруты.

Г. издатель, вот новый род плутовства; пожалуйста, напишите ко отвращению сего зла средства. Москва, 1769 года октября 8 дня. Ваш слуга П. С.» (с. 139). При всей краткости приведенной корреспонденции в ней затронут один из самых больных вопросов тогдашней общественной жизни — практика продажи людей в рекруты. Несмотря на то что ответ издателя выдержан в духе лояльности к высшим властям («Это не мое дело»), сам факт публикации подобного рода письма можно расценивать как акт гражданского мужества, достойный лидера просветительского лагеря.

В одном ряду с этим документом можно поставить письма крестьян к своему помещику и указ барина к крестьянам, помещенные в XXV и XXX листах «Трутня», из которых вырисовывается ужасающая картина помещичьего произвола и бесчеловечных условий жизни угнетенного крестьянства. Идея естественного равенства не заявлена здесь конкретно. Но именно она составляет основу критического отношения к тем «худым помещикам», которые «над крестьянами данную власть употребляют во зло»; «такие господа едва ли достойны быть рабами у рабов своих, а не господами» (с. 140).

Сами по себе как критика сословного чванства дворян, так и нетерпимость к проявлениям крепостнического гнета, опиравшиеся на просветительский тезис о естественном равенстве людей, не были для литературы 1760-х гг. новостью. Мы могли ранее наблюдать декларирование идеи естественного равенства и в стихотворных сатирах Кантемира, и в сатирах и притчах Сумарокова. Но если

у них этот тезис служил целям пробуждения у представителей русского дворянства чувства сословной гордости, то в материалах, публиковавшихся на страницах «Трутня», решение обозначенного вопроса достигает нового уровня. Само обличение «злонравных» дворян ведется с демократических позиций, ибо в журнале нравственному ничтожеству духовно развращенных дворян противопоставляются «добродетельные и честные» мещане. В рамках журнала как литературной формы, обращенной к самому широкому кругу читателей, мнение трудящейся недворянской части общества не только начинает звучать открыто, но зачастую становится критерием в оценке социальной полезности человеческих поступков.

Об известной ориентированности новиковских журналов на массового демократического читателя свидетельствует характерное признание Новикова, сделанное им в предисловии к третьему изданию «Живописца» в 1775 г. Так, устанавливая зависимость успеха отдельных книг от расширения читательского контингента за счет грамотных мещан, Новиков замечал: «... у нас только те книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, которые сим простосердечным людям по незнанию их чужестранных языков нравятся».[35] Поэтому естественно, что декларативные апелляции к представителям благородного сословия, которыми пестрят сатиры Сумарокова («Сию сатиру вам, дворяне, приношу // Ко членам первым я отечества пишу»,— «О благородстве»), сменяются у Новикова саркастическим бичеванием, а то и прямым осмеянием дворян. Сословная спесь Безрассудов и Злорадов квалифицируется как болезнь, которая подлежит излечению.

Собственно, уже при уяснении идеологических аспектов содержания «Трутня» мы невольно подходим к анализу структурного своеобразия тех жанровых форм сатиры, которые нашли свое место на страницах новиковского журнала. Прослеживая лишь одну сторону просветительства Новикова — его неприятие сословных предрассудков и основанной на системе социального неравенства практики крепостнического произвола,— мы видим, что демократические убеждения издателя-сатирика воплощаются необычайно многообразно. Это и новеллистическая беллетристика («истинная быль» о пропавших золотых часах), и краткие сообщения сатирических «ведомостей», и диагнозы с рецептами пародийного лечебника, и письма читателей, и «документы», с поразительной точностью имитирующие

стиль крестьянских прошений. Просветительский пафос демократизма Новикова, определивший своеобразие метода его сатиры и ее жанровые формы, становится особенно очевидным на фоне показного просветительства Екатерины II.

В литературоведении уже не раз обращалось внимание на зависимость екатерининской «Всякой всячины» от английских сатирико-нравоучительных журналов Стиля и Аддисона, в особенности от знаменитого «Зрителя», откуда было заимствовано значительное количество материалов, печатавшихся на ее страницах.[36] Ориентация императрицы на английские журналы не только сказалась в понимании задач сатиры, но по-своему определила и структурный облик «Всякой всячины». Излюбленными формами журнала Екатерины II были бытовые очерки, нравоописательные эссе, с таким блеском разработанные издателями «Болтуна» и «Зрителя», а также система обмена письмами со своими действительными и мнимыми корреспондентами. Острой действенной сатиры, как мы видели, императрица боялась, предпочитая ей проникнутые терпимостью дружеские увещевания. Отсюда проистекала своеобразная интимность, камерность форм екатерининской сатиры. Тон обсуждения на страницах «Всякой всячины» людских пороков создавал видимость демократизма, что не мешало журналу сохранять в своей основе элитарный характер. При всех широковещательных заявлениях издателей «Всякая всячина» оставалась органом узкого кружка приближенных к императрице лиц. В сущности установка на снисходительность к порокам как к слабостям и требование «человеколюбия» при критике недостатков имели своей целью ослабить воздействие сатиры на общественное мнение в разоблачении царивших в обществе беззаконий и несправедливостей. Ограниченность подобного демократизма помогает по достоинству оценить и искренность просветительских мероприятий Екатерины II.

У Новикова мы видим прямо противоположное. Его сатира имеет целью не затушевать недостатки, не скрыть носителей порока, а подвергнуть их открытому и заслуженному бичеванию. Собственно в этом и состоял пафос его спора с императрицей о прерогативах сатиры, который рассматривался в первой главе. Полемичность позиции Новикова обнаруживается уже в самих формах сатиры, используемых на страницах «Трутня». Они словно рас-

считаны на максимальное расширение читательской аудитории, на открытое приобщение массового читателя к обсуждению животрепещущих вопросов жизни, ибо заключались в те формы повседневного культурного обихода, которые были доступны каждому. Газетные сообщения и рецепты больным, толковые словари и случайно попавшие в руки корреспондентов «Трутня» документы, письма, сопровождаемые репликами издателя,— все содержание «Трутня» пронизано демократизмом.

Из номера в номер в «Трутне» печатаются материалы под рубрикой «Ведомости», содержащие известия, якобы поступившие из разных городов и местностей России, а также различного рода объявления вроде сообщений о продаже, о подрядах, о приезжающих и отъезжающих и т. п. Вот образец подобного рода материалов: «Из Кронштата. На сих днях прибыли в здешний порт корабли: 1. Trompeur из Руана в 18 дней; Vetilles из Марсельи в 23 дни. На них следующие нужные нам привезены товары: шпаги французские разных сортов, табакерки черепаховые, бумажные, сургучные, кружевы, блонды, бахромки, манжеты, ленты, чулки, пряжки, шляпы, запонки и всякие так называемые галантерейные вещи; перья голландские в пучках чиненые и нечиненые, булавки разных сортов и прочие модные мелочные товары, а из петербургского порта на те корабли грузить будут разные домашние наши безделицы, как то: пеньку, железо, юфть, сало, свечи, полотны и проч. Многие наши молодые дворяне смеются глупости господ французов, что они ездят так далеко и меняют модные свои товары на наши безделицы» (с. 63). Беспристрастность сообщения, имитирующего тон газетной информации, придает видимость серьезности сообщаемому факту. Но уже французские названия кораблей, («Trompeur» — «обманщик», «Vetilles» — «безделицы, побрякушки») служат первым сигналом, указывающим на пародийный характер текста. Полная скрытой иронии заключительная фраза не оставляет сомнения в позиции автора. Это едкая сатира на нелепость положения в ведении торговых дел, когда богатства страны, созданные трудом народа, обмениваются на безделушки, служащие удовлетворению прихоти пресыщенных бездельников и щеголей благородного сословия. А вот образцы пародийных объявлений о «подрядах»: «В некоторое судебное место потребно правосудия до 10 пуд; желающие в поставке оного подрядиться, могут явиться

в оном месте» (с. 64), или: «Некоторому судье потребно самой свежей и чистой совести до несколька фунтов; желающие в поставке оной подрядиться, а у него купить старую его от челобитческого виноградного и хлебного нектара перегоревшую совесть, которая, как он уверяет, весьма способна ко отысканию желаемого всеми философического камня, могут явиться в собственном его доме» (с. 107). А вот объявление под рубрикой «Отъезжающие»: «Троекратно за взятки отрешенной судья добивался места с повышением чина, но, по несчастию, просил он о том такого господина, который прежние его грабительства имел еще в свежей памяти и оные почитал истинным беззаконием, чего ради он ему в прошении отказал. Судья, огорчась сею несправедливостью, отъезжает во свое поместье ко утеснению бедных своих соседей» (с. 115).

Новиков не поучает, не разражается декларациями. Он смеется, пародируя привычные читателю газетные объявления, но за его смехом вскрывается невеселая картина царящих в судах империи порядков, поощряющих практику неправосудия и коррупции. За внешней установкой на развлекательность скрывалось качественно иное, нежели в журнале императрицы, отношение к сатире. Ориентируясь на пародирование газетных сообщений, Новиков объективно следовал традициям смеховой народной сатиры, распространявшейся в рукописных списках среди демократических слоев городского населения. В свое время В. П. Адрианова-Перетц и позднее Н. Н. Розов опубликовали образцы юмористических курантов по рукописному сборнику XVIII в. В его составе наряду с произведениями демократической сатиры XVII в. имелись шуточные «авизии» (по другому списку «Копии с полученных курантов из разных земель»), пародировавшие газетные сообщения о важнейших событиях за рубежом.[37] Вот, например, образец этих сообщений: «*Авизии ис Копенгагена.* Копенгагенская круглая башня на сих днях пойдет замуж. И будут на банкете из Гамбурга 367 печей в немецких епанчах. Да в церемонии маршалом ис Парижа трунфальныя ворота с вынпалом, 12 пажей картаульных пушек, 40 быков трубачей, 12 бастионов с щитами, один политавщик, 6 сажен каменьев... *Из Голандии.* Рыбаки много наловили огурцов и солят в патоке, пересыпают известью. А цытроны из вещей еще не вынимают. Там же репу варят и прядут. И намерены из нее делать

сукна. Да и с рыбы шерсть стригут, и для того на море строитца новая шляпная фабрика...»[38] и т. д.

Новиков, конечно, травестирует современные ему формы газетной периодики, пародируя разделы «ведомостей», используя, по-видимому, также опыт немецких сатирико-нравоучительных еженедельников XVIII в. Но принципиально важным является то обстоятельство, что он оказывается наследником традиции демократической сатиры XVII в., сделавшей своим главным оружием как раз смех путем пародирования форм официального документа.

Характерно, что новаторство «Трутня» было подхвачено другими журналами. С конца июля 1769 г. раздел пародийных объявлений, стилизовавших «Ведомости», появляется в журнале «И то и сіо». Его издатель М. Д. Чулков использует эту рубрику в чисто развлекательных целях, не затрагивая никаких острых вопросов, в духе общего направления своего журнала. Зато воспользовавшийся данной формой сатиры Ф. А. Эмин помещает в «Адской почте» специальный раздел «Ведомости из ада», наполняя публикуемые сообщения множеством завуалированных намеков на какие-то конкретные лица и события. Многое из содержания адских «ведомостей» для нас сейчас остается неясным. Но для современников Эмина злободневность материалов, публиковавшихся в отдельных номерах «Адской почты», была несомненной. Так на деле проявлялось лидерство Новикова в обогащении жанрового репертуара сатирической журнальной прозы и придании ей демократического звучания.

Екатерина II внимательно следила за «Трутнем». И не случайно именно раздел «ведомостей» этого журнала был избран ею в качестве объекта нападок. Императрица попыталась высмеять приемы новиковской сатиры. В номере 103 «Всякой всячины» она помещает очередной перевод нравоописательного эссе, заимствованного из «Спектатора» (№ 15, т. 1): «Некогда читал некто следующую повесть. У моих сограждан, говорит сочинитель, нет ни одной такой склонности, коя бы более притягала мое удивление, как неутолимая их жажда и жадность к Новизнам».[39] На первый взгляд статья направлена против любителей сплетен. Но за внешней отвлеченностью рассуждений неизвестного автора скрывался определенный полемический подтекст. Успех периодических изданий отныне объясняется любопытством и страстью к новизне. И «Всякая всячина» спешила сообщить о новом замысле

открывшего эту истину героя: «Со временем составлять он хочет ведомости, в которых все новизны напишет сего города, и надеется получить от того великий барыш. Например:

В Казанской венчали на сей неделе двенадцать свадеб; такий-то женился на такой; за ней приданого столько...

К такой-то вдове недавно зачал ездить такий-то: о чем соседи в размышлении находятся.

К такому-то оброк привезли из деревни; но как он очень мотает, то сего не на долго станет; о чем весьма сожалеют те, кои к нему ездят обедать»... [40] и т. д.

Нетрудно уловить в этом пассаже прямой намек в адрес новиковского «Трутня». Острота и смелость, с какими Новиков осмеивал в своих «Ведомостях» отдельные явления социальной жизни России, были не по вкусу императрице. Полные сарказма и злободневности сатирические юморески «Трутня» издатели «Всякой всячины» стремились низвести до уровня мелочного зубоскальства собирателей сплетен.

Новиков ответил Екатерине II ее же оружием. В листе XX «Трутня» от 8 сентября было помещено письмо к издателю. С первых же слов письма внимательный читатель узнавал знакомые выражения: «Некогда читал некто следующую повесть: у некоторых моих сограждан, говорит сочинитель, нет ни одной такой склонности, коя бы более притягала мое удивление, как неограниченное их самолюбие. Обыкновенный к тому повод бывает невежество и ласкательство» (с. 119). [41]

Высмеивая «неограниченное самолюбие» некоторых, привыкших к ласкательству, сограждан, Новиков метил в венценосную издательницу «Всякой всячины». Перелицовывая соответствующий номер екатерининского журнала, «Трутень» пародирует манеру своего противника: «Такой самолюбивый... хочет, чтобы все его хвалили и делали бы только то, что он повелевает»; «... со временем составить он хочет книгу, *всякий вздор*, в которой все странные приключения напишет всего города, и надеется получить от того великий барыш» (курсив наш,— *Ю. С.)*. Намек на «Всякую всячину» заключен уже в брошенной словно невзначай характеристике задуманной книги — «всякий вздор». Окончательно пародийный характер очерка прояснялся далее. Следовало перечисление в насмешливо-ироническом тоне образцов сатирических сочинений,

встречавшихся на страницах «Всякой всячины»: «Такий-то на сей неделе был у своей родни и передавил все пироги, данные некоторой простодушной старушке в подаяние; такий-то всякий день бранится с соседями за колодезь; такий-то там то приметил, что все девицы кладут ногу на ногу очень высоко; тот-то насмешник подсмеял одну женщину, велев ей для усыпления читать сочинения такого мужа, который за полезные переводы заслужил от всех похвалу и благодарность, и что от той насмешки весь город хохотал целую неделю на счет насмешника... Етот перекрапывает на свой салтык статьи из славного Англинского Смотрителя и, называя их произведением своего умоначертания, восклицает: и мы яблока плывем, и прочая» (с. 120).

Из приведенного отрывка видно, что Новиков прекрасно знал и помнил содержание всех номеров «Всякой всячины». Если та фактически ничего не смогла противопоставить своему оппоненту, кроме пасквиля, выставив издателя «Трутня» разносчиком сплетен, то Новиков сумел сохранить чувство авторского достоинства. Он предельно точен. За каждым из его выпадов всегда стоит какой-либо конкретный номер «Всякой всячины». Сатира Новикова не оставляла места для двусмысленности в истолковании ее подлинного объекта.

Если обратиться к другой форме сатирического обличения, используемой Новиковым в «Трутне»,— форме рецептов пародийного лечебника, то и здесь просветительский характер демократизма сатирика предстает в качественно обогащенном виде. И в данном случае мы можем говорить об известной полемичности найденного Новиковым приема по отношению к журналу императрицы. Напомним, что выдачей рецептов своим читателям занималась и «Всякая всячина». В листе 5 на просьбу некоей Агафьи Хрипухиной дать ей лекарство от бессонницы журнал рекомендовал в качестве лекарства читать «Тилемахиду» Тредиаковского. В одном из следующих номеров некий услужливый корреспондент «Всякой всячины» (в данном случае не исключена мистификация) предложил добавить к этому рецепту еще и несколько строк перевода «Аргениды». Это тоже была своего рода сатира, выражавшая отношение к Тредиаковскому со стороны окружения императрицы. Мелочность и бестактность такого рода сатиры очевидны.

Использование формы «рецептов» для облачения са-

тиры в журнале Новикова имеет совершенно иной характер. Прежде всего, обозначая болезни, подлежащие исцелению, сатирик нередко затрагивает коренные вопросы социальной жизни России, порождаемые практикой крепостного права и сословного неравенства. Мы уже приводили выше характеристики болезней, которыми одержимы Безрассуд, Злорад, Недоум. В сущности это были болезни общественной системы. И, давая рецепты означенным пациентам, Новиков-сатирик остается на просветительских позициях передовой для своего времени идеологии. Вот рецепт, который издатель «Трутня» дает кичливому г. Недоуму: «Надлежит больному довольную меру здравого привить рассудка и человеколюбия, что истребит из него пустую кичливость и высокомерное презрение к другим людям... Мнится, что похвальняе бедным быть дворянином или мещанином и полезным государству членом, нежели знатной породы тунеядцем, известным только по глупости, дому, экипажам и ливрее» (с. 131). Перед нами определенная идеологическая программа, и демократическая сущность ее не подлежит сомнению.

Несколько иной характер носит рецепт, прописываемый г. Злораду, «думающему, что слуг ему подчиненных, ко исполнению своих должностей нечем иным принудить невозможно, как строгостию иль паче зверством и жестокими побоями» (с. 144). Лекарства, предлагаемые издателем «Трутня», таковы: «Для г. Злорада. Чувствований истинного человечества 3 лота, любви к ближнему 2 золотника и соболезнования к несчастию рабов 3 золотника, положа вместе, истолочь и давать больному в теплой воде, а потом всякой час давать ему нюхать спирт, делающийся из благоразумия. Если ж и сие не поможет, тогда дать больному принять волшебных капель от 30 и до 40. Сии капли произведут то, что он сам несколько часов будет чувствовать рабское состояние, и после сего он, конечно, излечится» (с. 146).

В данном случае перед нами вновь пример прямой ориентации сатирика на традиции смеховой демократической сатиры XVII в.; на этот раз налицо использование опыта русских пародийных лечебников с фантастическими рецептами для лечения иноземцев.[42] Образец такого лечебника, содержавшегося в рукописном сборнике петровского времени, опубликовал в свое время В. Н. Перетц, а позднее его перепечатала со сравнительными комментариями В. П. Адрианова-Перетц.[43] Как справедливо отме-

чала исследовательница, авторы юмористических лечебников, отталкиваясь от традиционной формы серьезных лечебников (в основном переведенных с немецких или бывших их подражаниями), наполняли свои пародии невероятными комбинациями бессмыслицы в духе народных юмористических сказок-небылиц, шуточной «описи приданого» из народного лубка или травестированных формул народного заговора. Вот, например, образец рецепта из подобного лечебника: «1. Когда у кого заболит сердце и отяготеет утроба...

Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вещного топу 13 золотников; светлого тележного скрипу 16 золотников, а принимать то все по 3 дня неетчи, в четвертый день принять в полдни и потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от солнечного жаркого луча неводными мережными крыльями в однорядь. А выпотев, велеть себя вытереть самым сухим дубовым четвертным платом», и т. д.[44] О широком распространении среди демократических слоев населения интереса к такого рода литературе свидетельствует и наличие подобных сюжетов в народном лубке (например, надпись под картинкой «Аптека целительная с похмелья»).[45]

Типологическая близость оформления сатирических рецептов в журнале Новикова к приемам народной юмористики, которые мы только что продемонстрировали, очевидна. Впрочем, не исключено, что традиции демократической сатиры сочетались в сочинениях Новикова с использованием опыта немецкой нравоучительной сатиры XVIII в., для которой вопросы осмеяния сословного чванства и бессмысленной жестокости также были актуальны и которая обладала развитой системой приемов иносказательного пародирования в сатирических целях самых различных форм бытовой и документальной письменности. В настоящий момент нам важно подчеркнуть демократическую сущность новиковской сатиры, ибо использование традиций народного юмора придавало ей черты гуманизма и той веселости, которые были свойственны народной сатире.

Значительную часть содержания «Трутня» составляют письма к издателю. На некоторые материалы этой рубрики мы уже обращали внимание выше. Относительно отдельных корреспондентов Новикова в научной литературе существует вполне сложившееся мнение; их имена известны.[46] Относительно других можно высказывать более или менее верные предположения и гипотезы.[47] Но совершенно

ясно, что все письма имеют литературный характер и подчинены сатирическим целям. Они либо затрагивают какие-то аспекты общественной жизни, либо являются откликами на литературную полемику, либо составляют тот особый тип сатирических портретов-самохарактеристик, блестящим мастером которых заявил себя позднее Фонвизин. Последнего рода письма тяготеют обычно к гротесковой сатире, раскрывая перед читателями психологию кокеток, щеголей или заматерелых во взятках чиновников и крепостников. Назову письмо к издателю «Трутня» от щеголихи (1770, л. VI) и к издателю «Живописца» (ч. I, л. 9) от нее же. Аналогичный характер носит письмо, подписанное «Доброхотное сердечко» («Живописец», ч. II, л. 10). К этому же разряду писем относится письмо к издателю от Ермолая («Живописец», ч. II, л. 5) и др.

Особую группу писем, выполнявших чисто сатирическую функцию, составляют материалы переписки, якобы попавшей в руки корреспондентов Новикова и пересланной к нему в журналы. О литературном характере таких писем говорит тот факт, что все они обладают тематическим единством и объединяются в своеобразные циклы. Таких эпистолярных сатирических циклов в журналах Новикова можно выделить два. Это, во-первых, уже упоминавшиеся нами известные копии с отписок крестьян к своему помещику и копия помещичьего указа, помещенные в «Трутне» (л. XXVI и XXX), и, во-вторых, знаменитые письма родных к Фалалею, опубликованные в «Живописце» (ч. I, л. 15, 23, 24). К последним примыкает упомянутое письмо к издателю журнала от дяди Фалалея, подписанное «доброжелатель Ермолай» («Живописец», ч. II, л. 5). Мы уже касались выше проблемы атрибуции авторства этих материалов. Если относительно «Писем к Фалалею» большинство ученых сходятся на признании авторства Д. И. Фонвизина (исключение составляют Е. А. Боголюбов, Г. П. Макогоненко, а также Л. В. Крестова, считающие автором писем Новикова), то «Копии» с «отписок» крестьян и «Копию с помещичьего указа» принято считать произведениями Новикова. Впрочем, и относительно последних высказывались предположения о возможной принадлежности их тоже Фонвизину. Эту догадку впервые высказал А. Н. Афанасьев.[48] В советское время эту точку зрения поддержал и аргументировал в своих работах П. Н. Берков.[49] Вполне вероятно, что Берков прав. Но независимо от исхода споров об атрибуции всех этих про-

изведений (и не только названных) существенно, что они появились в журнале, издававшемся Новиковым. Сам факт их публикации свидетельствует о просветительском характере убеждений издателя.

«Копии с отписок» и «Копия помещичьего указа», содержание которых посвящено теме взаимоотношений помещиков с крестьянами, объективно могут расцениваться как приговор крепостному праву. Смелость и новаторство Новикова проявились в том, что это был первый случай, когда голос угнетенного крестьянства зазвучал на страницах периодического печатного органа в такой, например, форме: «... да послано к тебе, государь, прошлой трети недоборных денег с сельских и деревенских сорок три рубли двадцать копеек, а больше собрать не могли: крестьяне скудны, взять негде, нынешним годом хлеб не родился, насилу могли семена в гумны собрать. Да бог посетил нас скотским падежом, скотина почти вся повалилась; а которая и осталась, так и ту кормить нечем, сена были худые, да и соломы мало, и крестьяне твои, государь, многие пошли по миру» (с. 141).

Из приведенного отрывка вырисовывается страшная картина бедственного положения крестьян, задавленных крепостным гнетом. И полным контрастом приниженного тона письма забитых и бесправных крестьян звучали слова помещичьего указа: «Человеку нашему Семену Григорьевичу. Ехать тебе в **** наши деревни, и по приезде исправить следующее: 1. Проезд отсюда до деревень наших и оттуда обратно иметь на щет старосты Андрея Лазарева. 2. Приехав туда, старосту при собрании всех крестьян высечь нещадно за то, что он за крестьянами имел худое смотрение и запускал оброк в недоимку, и после из старост его сменить, а сверх того взыскать с него штрафу сто рублей», и т. д. (с. 156). Язык господского указа имитировал стиль официальных постановлений эпохи, что придавало частному факту помещичьего самоуправства широкий обобщающий смысл. Вместе с «отписками» это была форма серьезной сатиры, свободной от установки на комический эффект, граничившая по своей художественной структуре с публицистическим документальным жанром. Не случайно Н. А. Добролюбов в статье «Русская сатира екатерининского времени» сопроводил анализ «отписок» следующим замечанием: «Эти документы так хорошо написаны, что иногда думается: не подлинные ли это?» [50]

Эффект обличений практики крепостничества в рассмотренных публикациях «Трутня» неизмеримо возрастал оттого, что сатирик развертывал картину крепостнического угнетения в двух противоположных ракурсах: с точки зрения не сомневающихся в своих правах, лишенных чувства гуманности господ и с точки зрения подвластных барской воле, бесправных угнетенных крестьян. Однако, пытаясь уяснить позитивную сторону программы Новикова, питавшую пафос его критики крепостнической системы, следует подчеркнуть, что до радикальных выводов, естественно вытекавших из подобной критики, сатирик в силу целого ряда причин не поднимался. Как справедливо отмечал Л. А. Дербов, «апелляция Новикова в защиту крестьян была обращена главным образом не к государству, а к обществу, к самим помещикам. Показывая на страницах своих журналов „худых дворян"... Новиков отдавал их на суд общественности, стремился пробудить в них самих гуманные чувства, взывал к их совести и морали».[51]

Таким образом, при всем искреннем сочувствии Новикова к угнетенному крестьянству решение основного для крепостнической системы социального вопроса переводилось в его журнале в сугубо моральную плоскость. Главным и единственным орудием в исправлении существующих социальных зол он считал просвещение сознания дворян, воспитания в них нравственной добродетели. Сатира и рассматривалась им как одно из наиболее действенных средств в достижении этих целей. Вот почему крестьянство в его произведениях выводится исключительно как объект, требующий сострадания, будучи лишенным субъективного нравственного начала. Изображение крестьянина как осознающей свое нравственное достоинство личности оставалось еще делом будущего. Впервые такой уровень изображения будет достигнут А. Н. Радищевым в его «Путешествии из Петербурга в Москву».

Мы рассмотрели лишь некоторые, основные на наш взгляд, жанровые формы журнальной прозаической сатиры, использованные на страницах «Трутня»; они далеко не исчерпывают всего богатого содержания журнала. Но анализ этих форм позволяет видеть связь новаторства издателя с новым уровнем просветительского демократизма, заявленного в журнале. Другие жанровые формы не обладали возможностью затрагивать широкие и важные социальные проблемы. Так, например, жанр пародийного словаря в «Трутне», а позднее и в «Живописце» исполь-

зовался в основном для осмеяния галломании и модного вертопрашества. Несколько отвлеченный характер носили и материалы, объединяемые рубрикой жанра сатирического портрета. Это, во-первых, подборка «портреты», присланная госпожой «ужесть как мила» («Трутень», л. XVII), а во-вторых, восходящая к традиции европейской, в частности немецкой, нравоучительной сатиры, помещенная в двух номерах «Трутня» (л. XXVIII и XXXIII) рубрика «Смеющийся Демокрит». В последнем случае неизвестный русский автор явно следовал примеру немецкого сатирика Т. В. Рабенера, подражание нравоописательным зарисовкам которого бросается в глаза. Наконец, можно отметить в «Трутне» и использование жанровой формы сатирического диалога, помогающего уяснить творческие позиции издателя журнала («Разговор „Я и Трутень“», л. XXXII). Некоторые детали, характеризующие стилистическую манеру данного диалога, а также отдельные мысли, в нем звучащие, позволяют, на наш взгляд, высказать гипотезу о возможном авторстве Сумарокова.

«Трутень» продолжал выходить до апреля 1770 г. Прекращение издания произошло, по-видимому, не без административного воздействия. О чинившихся «Трутню» препятствиях можно судить по характерному объявлению, помещенному в сатирических «Ведомостях» листа XVIII от 25 августа: «Издателю Трутня для наполнения еженедельных листов потребно простонародных сказок и басен: ибо из присылаемых к нему сатирических и критических пиес многие не печатают; а напечатанные без всякого стыда многие принимают на свой счет, и его злословят за то повсеместно» (с. 114).

Традиции, заложенные «Трутнем» в журнальной сатире, нашли свое продолжение в «Живописце», выходившем на протяжении 1772 г. Наученный горьким опытом, Новиков теперь старательно маскирует наиболее острые в критическом отношении материалы. Он искусно перемежает их с публикациями панегирических сочинений как в стихах, так и в прозе. В этом журнале издатель вновь помещает произведения, привлекавшие внимание читателей к одной из самых животрепещущих проблем общественной жизни России его времени — проблеме угнетенного положения русского крепостного крестьянства. В числе таких произведений прежде всего следует назвать знаменитый «Отрывок путешествия в *** И*** Т***». По-

мещенный в листе 5 «Живописца» «Отрывок...» содержал потрясающие по силе обличения описания тех бесчеловечных условий, в которых приходилось жить обреченным на бесправие, запуганным и доведенным до нищеты крестьянам крепостнической России.[52] Картины посещения путешественником деревни Разоренной далеко перерастали значение частного факта, приобретая масштабы символического обобщения. Публикация «Отрывка...» вызвала настолько сильный резонанс, что Новикову пришлось срочно поместить в листе 13 своего журнала статью «Английская прогулка», где, защищая позицию, выраженную в «Отрывке...», он в то же время постарался смягчить обобщающий пафос обличения.

Публикацией другого замечательного сатирического сочинения — цикла писем к Фалалею — Новиков раскрывал перед читателем оборотную сторону крепостнической системы: разлагающее влияние рабства на представителей правящего дворянского сословия. Нравственное ничтожество родителей Фалалея производило тем более ужасающее впечатление, что в их полной власти находились крепостные крестьяне, которых они нещадно грабили, не считая за людей («с мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли»). Вопрос о принадлежности этих материалов перу Д. И. Фонвизина в настоящий момент, по-видимому, следует считать решенным, ибо несомненна близость стиля и содержания писем к методу фонвизинской сатиры. Картины быта уездных дворян, встававшие со страниц «Живописца», словно предвосхищали сцены быта Простаковых из комедии Фонвизина «Недоросль».

Использует Новиков в «Живописце» и те формы сатиры, которые с таким блеском применялись им на страницах журнала «Трутень», как например сатирические «Ведомости», «Опыт модного словаря щегольского наречия» и др. Из повествовательных форм можно выделить емкое по содержанию, хотя и небольшое по объему произведение «Следствия худого воспитания» (л. 18), которое, несмотря на очерковый характер, может рассматриваться как эскизный набросок романа о воспитании. Новиков еще дважды переиздаст «Живописец», включив в третье издание 1775 г. ряд наиболее интересных материалов из своего первого журнала. Потребность в подобных переизданиях свидетельствовала о резко возросшей популярности Новикова и актуальности поднимаемых в его журналах проблем.

* * *

Журнальная полемика 1769 г. и последующие сатирические издания Н. И. Новикова явились важной вехой в развитии просветительской идеологии в России. Успех журналов имел своим следствием и известную переориентацию в представлениях о месте сатиры в системе других литературных родов и жанров. На фоне явного увеличения роли прозаической сатиры становилась очевидной ограниченность традиционных для классицизма форм стихотворного сатирического послания. В недрах журналов зарождались ростки целого комплекса новых жанрообразований сатиры, таких как нравоописательный очерк, сатирическое эссе-памфлет, роман о воспитании, иносказательные «сны» и т. д.

Активность в поисках действенных форм сатиры в рамках периодических изданий во многом объяснялась общей атмосферой возникшей в 1769 г. полемики между журналами. После 1770 г. ситуация изменилась. Попытку продолжить так плодотворно и активно начатую традицию просветительской журнальной сатиры предпринял Новиков со своим «Живописцем». Но, несмотря на успех журнала, инициатива Новикова не только не была подхвачена, но, по-видимому, встретила скрытое противодействие со стороны Екатерины II.

Единственным крупным журналом, выходившим одновременно с «Живописцем», был журнал «Вечера». В этом чисто литературном издании по-своему были продолжены традиции журналов, выходивших при Московском университете в начале 1760-х гг. Вдохновителем и организатором издания, по-видимому, выступил М. М. Херасков, переехавший с 1770 г. на жительство в Петербург. В «Вечерах» значительное место отводилось поэзии. Установка на морализирование при подчеркнутом индифферентизме к актуальным вопросам общественной жизни также составляла отличительное свойство подбираемых для публикации материалов. Естественно поэтому, что те немногие сочинения сатирического характера, которые все же появлялись на страницах журнала, были отмечены отвлеченной назидательностью и умеренностью. Таковы два моралистических эссе, выдержанных в форме аллегорического «сна», а также цикл иносказательной переписки под названием «Письма из Сатурна» от лица человека, якобы пребывающего на другой планете. После дежурных

похвал Екатерине II в первом письме путешественник в последующих корреспонденциях описывает нравы и обычаи жителей Сатурна, которые имеют много общего с обитателями Земли. И там тоже можно найти скупцов и мотов, хвастунов и невеж, педантов и лжеученых философов, петиметров и кокеток. Условность обличительного пафоса такого рода сатиры очевидна.

Среди других материалов, приближающихся к сатире, можно выделить цикл миниатюрных нравоописательных эссе под названием «Упражнение отставных». Публикация начинается с вопроса: «Что есть вольность?» И из дальнейших рассуждений раскрывается его политическая подоплека: «С тех пор, как российское дворянство подарено вольностью, многим захотелось отведать сего приятного подарка; такое лакомство завело некоторых в неограниченную праздность, где они в самом деле доказывают, что они вольны».[53] Длинная галерея портретов этих «некоторых» и составляет основное содержание произведения. Таковы господин *Разбиваев,* вышедший в отставку с офицерским чином и занимающийся теперь склеиванием разбитых рюмок и стаканов; господин *Отдыхалов*, который, выйдя в отставку, завел в деревне голубятню и теперь гоняет голубей; бывший судья господин *Оттягов,* проводящий все вечера за картами, и др. Несомненно, в подобной назидательной критике, имевшей целью напомнить дворянам об их обязанностях перед обществом, заключался намек на известный указ о вольности дворянства, изданный Петром III 18 февраля 1762 г. Подобная форма моральных увещеваний вполне соответствовала пафосу «Вечеров».

Об уровне осознания издателями журнала функции сатиры мы уже говорили в первой главе. Допуская в принципе существование сатирических сочинений, издатели «Вечеров» сомневались в эффективности подобных способов исправления царящих в обществе недостатков, ибо пороки «осмеивать не весьма трудно, но исправить их мудрено».[54] Даже рубрика «Для известия», представляющая собой попытку повторить опыт новиковских пародийных «ведомостей» путем публикации аналогичных подборок, не шла ни в какое сравнение с материалами журналов Новикова.

Прямым продолжением линии просветительской сатиры журналов Новикова 1769—1772 гг. явились сочинения Д. И. Фонвизина, опубликованные им в журнале «Собе-

седник любителей российского слова» в 1783 г. Однако вопрос о сатире Фонвизина представляет самостоятельный интерес, и ему будет посвящена следующая глава.

Об известной прочности традиций, созданных журналами Новикова, и о широкой их популярности у читателей может свидетельствовать появление в начале 1790-х гг. изданий, основанных на использовании приемов новиковской сатиры, но подчиненных в основном развлекательным целям. Типичным образцом таких изданий была книжка, опубликованная Н. П. Осиповым, «Не прямо в глаз, а в самую бровь» (СПб., 1790). Содержание книги составляли переводы, а также фрагменты развлекательно-сатирического, а точнее нравоучительного характера, зачастую повторявшие в жанровом отношении рубрики и формы сатиры журналов Новикова. Так, например, в книге был помещен «Новый карманный словарь для щеголей и красавиц», содержавший толкование 29 слов, и в их числе объяснения слов «вольность», «честь», «совесть», «благодарность», «обманщик» и др. Вот, к примеру, образцы даваемых в книге Н. П. Осипова толкований: «Вольность. Состояние сердца, которое еще не любило или уже любить перестало»; «Честь. Ужасная мечта, рождающаяся от должности и принуждения и обязывающая нас уклоняться от всякой двоесмысленности».[55] И в подобном духе выдержаны все статьи этого словаря. Есть в издании Осипова «Отрывки петиметрской грамматики», «Разные известия», воспроизводящие форму знаменитых «ведомостей» «Трутня». Но все эти материалы лишены критической остроты и подчинены чисто развлекательным целям.

Значительно более серьезным явлением в деле продолжения традиций новиковской журналистики были сатирические издания, с которыми в 1790-е гг. выступил Н. И. Страхов. Происходивший из семьи обедневших дворян, Страхов, по-видимому, не получил регулярного образования, но хорошее владение французским языком способствовало его приобщению к литературным занятиям поначалу в качестве переводчика. В 1786 г. в типографии Московского университета печатается его перевод романа О. Голдсмита «Векфильдский священник» («Вакефильдской священник, история. Аглинское сочинение. Ч. 1—2. М., 1786). Перевод был сделан с французского языка. В следующем году в той же типографии публикуется переведенная Страховым «восточная повесть» Ш. Монтескье «Арсас

и Исмения» (М., 1787). По всей вероятности, Страхову принадлежала еще одна переводная книга, которая представляла собой подборку нравоучительных сентенций, выбранных из философско-моралистических сочинений французских авторов XVII—XVIII вв., главным образом из «Максим» Ф. де Ларошфуко. Книга называлась «Дух изящнейших мнений, избранных большею частию из сочинений г. Рошефокольда и прочих лучших писателей» (М., 1788). Переводчик и составитель книги значился на титульном листе под инициалами «Н. С.».

Основной вклад Страхова в литературу приходится на 1790-е гг. В течение первой половины десятилетия он выпустил цикл сатирических изданий, начало которым положил «Сатирический вестник, удобоспособствующий разглаживать наморщенное чело старичков, забавлять и купно научать молодых барынь, девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и прочего состояния людей». Журнал издавался в Москве. Выход в свет первых трех частей журнала был отмечен появлением в газете «Московские ведомости» (1790, № 36) положительной рецензии. Всего было выпущено девять частей журнала (I—VI — в 1790 г., VII—VIII— в 1791 г., и последняя IX — в 1792 г.).

Параллельно с выпуском «Сатирического вестника...» Страхов подготавливает и публикует еще два сатирических издания: «Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек, невест и женихов, молодых и устарелых девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и проч., или Иносказательные для них наставления, писанные сочинителем Сатирического вестника» (ч. I—III. М., 1791) и «Переписка Моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сцены модного века, писанные сочинителем Сатирического вестника». (М., 1791). В завершение цикла Страхов выпустил в 1793 г. пародийную имитацию развернутой надгробной речи: «Плач Моды о изгнании модных и дорогих товаров, писанной сочинителем Переписки Мод» (М., 1793).

В первой главе книги мы уже в общих чертах охарактеризовали взгляды Страхова на функции сатиры. Обосновывая преимущества пародийного осмеяния пороков об-

щества, Страхов исходит из убеждения в недейственности серьезной публицистики как средства сатиры. Он предпочитает представлять истину одетой «в платье навыворот» и делает травестирование основным принципом своей сатиры. В подкрепление высказываемого тезиса Страхов ссылается на традицию использования в сатирико-нравоучительной литературе чертей, зверей и фантастических духов. Тенденция представлять реальность под покровом нелепости во имя утверждения утраченных в современном обществе представлений о подлинной нравственности, т. е. во имя «истинны», и составляет главный конструктивный принцип сатиры Н. И. Страхова. Его оружием являются пародия и смех.

Уже из самих заглавий изданных им книг становится ясной направленность сарказма сатирика. Его герои — это вертопрахи и картежники, престарелые кокетки и молоденькие щеголихи, плуты, моты, скупцы, невежественные домоседы, любители псовой охоты, мошенники-учителя и взяточники-судьи. Мир этих людей, их нравственные убеждения, уровень их умственных интересов и круг каждодневных занятий составляют предмет обличений Страхова. «Молодые люди здешнего уезда весьма добиваются знать, какие ныне пуговицы подлинно в употреблении; почему самому писали многие из них о присылке самых модных пуговиц за подписанием двенадцати славных, промотавшихся петиметров.— Здесь также пронесся слух, что известной наш проживший сосед, недавно прибывший из столицы, будто бы имеет на своем фраке такие пуговицы, коих портище стоит 75 рублей; но сказывают, что по объявлению его находятся еще пуговицы ценою во 150 рублей портище».[56] Бесстрастный тон информации о том, чем живут дворяне П... уезда, на первый взгляд может вызвать улыбку в силу нелепости предмета, о котором повествует автор. Но невинная шутка над петиметрами приобретает характер социальной сатиры, как только объективный бытописатель нравов замечает, какой ценой любители новейшей моды достигают удовлетворения своей страсти: «Есть ли все сии известия о дороговизне модных пуговиц подлинно справедливы, то можно смело полагать, что как сей наш сосед, так равно и многие ему подобные обратили волшебным образом все свои деревеньки и достаточек в одне сии пуговицы. Благоразумные родители и дворяне содрогаются, дабы такая разорительная мода не постигла заразою уезда и не опустошила

бы нашей страны; ибо всем известно стало, что вышеозначенной промотавшийся сосед сделал фрак с сими пуговицами в такую цену, которую он получил за двух проданных им крестьян» (с. 70—71).

Журнал Страхова «Сатирический вестник» представляет собой гротесково-пародийную хронику дворянской жизни. Традиции нравоописательных зарисовок Л. С. Мерсье, запечатленные в его «Картине Парижа», сочинении, переведенном в России в 1780-е г., своеобразно используются для описания быта русского поместного и столичного дворянства. Но под пером Страхова нравоописательные картины приобретают качественно иную идейную функцию.

Мы уже говорили о сознательном и подчеркнутом стремлении Мерсье избежать упреков в сатирическом изображении тех сторон жизни Парижа, которые он представлял в своих «картинах». Страхов, напротив, сознательно и целенаправленно подчиняет традиции эмпирического нравоописания задачам сатиры. Его «Сатирический вестник» представляет собой развернутый цикл сообщений из всех уголков необъятного государства, охватывающих практически все стороны дворянского быта как в провинции, так и в столице. Выбор женихов и псовая охота, эпидемия танцевального искусства и повальное увлечение картежной игрой, страсть к нарядам и французским модам, волокитство, обжорство, сплетни, маскарады, визиты, мелкие хитрости щеголих и тщеславные откровения вертопрахов — все подвергается детальному и пристальному анализу. И над всеми сторонами жизни дворянства царствует мода. Стремление жить по моде составляет основной и единственный фактор, определяющий уровень духовных запросов и жизненных интересов представителей благородного сословия.

«Хотя мода распространяла законы свои на платье и образ жизни, однако ж не менее также имела она влияния на истинный образ мыслей наших, наши страсти, благополучие и даже самой конец жизни. Здесь прежде по моде предавались развращению, модное имели честолюбие, модную колкость и по моде перенимали у французов их *point d'honneur*. Мода повелевала ссориться, быть дерзким, всякого для испытания толкать, ругать, драться при первом слове и таковыми гнусными и обидными поступками принуждать других решить ссору шпагами, проливать кровь и нередко кончить самую жизнь». Так начинается информация «Из города П...» (с. 106—107).

Страхов не делает никаких выводов, не поучает. Он лишь бесстрастно констатирует. Лишь изредка авторская позиция проглядывает в ироническом противопоставлении прошлого настоящему, якобы свободному от негативных явлений благодаря мудрости введенных свыше законов: «Прежде полагали, что цель жизни и добродетели ничто есть без убийства и что доброе имя и слава есть право, приобретаемое силою кровожаждущей руки... Прежде наглецам сим отворяли двери всех домов... Но ныне благодаря премудрому истинному и благозиждительному закону таковые изверги преследуемы всюду наказаниями, всюду презренны и всюду осрамлены. Опыты ясно дают нам видеть правосудие сих законов» (с. 108—109). Подобное утопическое упование на торжество мудрых узаконений, разумеется, не соответствовало реальности. И оптимистическое признание автора есть лишь своеобразный прием, призванный заострить пафос развернутой перед этим сатирической картины нравов.

Но чаще Страхов поступает наоборот, отсылая читателя к прежним временам, хранителям истинных понятий о чести, добродетели и порядочности. Вот, например, начало корреспонденции «И з г о р о д а Я... *Неизвестного месяца от 506 дня*»: «Прежде называли приятным обществом собрание тех почтенных женщин, которые были более добродетельны, нежели притворны; любили более невинные утешения, нежели разсеяния; посещали общества, не последуя принятым от оного предрассудкам... Приятным обществом называли прежде округ тех людей, которые, одарены будучи приятностями разума, присоединяли к оному благопристойность и добродетели» (ч. VI, с. 32—34).

Эта апелляция к прошлому является своего рода прелюдией к живописанию нравов настоящего, к раскрытию нравственного облика и картин времяпрепровождения современных автору дворян. Противопоставление подчеркивается уже самим стилевым зачином нового синтаксического периода: «Но ныне здесь напротив того *приятное общество,* сие слово принятое обычаем, ничто иное знаменует, как пустое название. Женщина хорошего обхождения не иное что есть, как щеголиха, которой слова составляют один звук; дела — праздность; дни — непостоянство; а ночи — неверности и измены;... иметь большой к себе приезд, пышный экипаж, богатую ливрею, много долгу, много любовников; ... обегать в час все французские лавки, в два часа объездить все домы большого

света, успеть в один вечер переменить трех обожателей...— вот все, что ныне составляет удивительную и любви достойную женщину» (ч. VI, с. 34—37). Под стать таким женщинам и светские мужчины: «Голова щеголя должна быть столько пуста разсудком и честностью, сколько наполнено сердце его ветреностию и изменами. Щеголь, победивший сердца двух или трех известных красавиц, простирает уже свои завоевания без всяких затруднений. Красавицы сдаются ему от моды и любят его по моде, поелику мода требует завладеть его сердцем» (ч. VI, с. 40—41).

Так раскрываются духовное ничтожество и пустота, царящие в дворянском свете. Эмпиризм и детализация описаний не оставляют места для широких критических обобщений. Страхов нигде не выступает с декларативными осуждениями описываемых им порядков. Бесстрастный тон сообщений создает ощущение особой объективированности представленных на страницах журнала картин. Личность автора, его образ мыслей, вкусы и пристрастия никак не проявляются в содержании журнала. Обозначение цели и предназначения «вестника» в заглавии может служить своеобразной заменой предисловия, а метод и творческая установка сатирика проясняются из заключительной приписки, которая открыто указывает на мистифицированный характер сообщений: «Писанный небывалого года, неизвестного месяца, несведомого числа, незнаемым Сочинителем». И все содержание «Сатирического вестника» составляет перелицовку традиционных информативных периодических журналов и газет. Сатирическое нравоописание имеет характер сообщения новостей прямо из тех мест, откуда их посылают неизвестные корреспонденты.

«Из Т.......... уезда. *Неизвестного месяца от 136 дня.*

Танцование сделалось в уезде нашем толь употребительно, что начали поставлять оное свыше всех дарований и качеств душевных. Воспитание дочерей своих начинают здесь не с головы, но с ног...» (ч. I, с. 80).

«Из города Р........ *Неизвестного месяца от 204 дня.*

Игра составляет здесь состояние тех, кои ничего не имеют или ни к чему не годны. Она занимает место доходов с отчизны и жалованья. Она сближает все состояния и учреждает некоторый род равенства как между знатными людьми и мелкими дворянами, так равно между разумными и дураками» (ч. II, с. 25).

«Из города П........ *Неизвестного месяца от 360 дня.* В здешнем городе на сих днях вышел из тиснения месяцослов щеголей. Между прочими любопытными статьями мы за нужное почли сообщить две нижеследующие». И далее следовали остро сатирические выписки вроде указания дня, когда должно произойти «затмение совести», или справки о «самой большой высоте глупости по барометру г. Вертопрахова» и «самой меньшей высоте мотовства по барометру г. Безполушкина» и т. п. (ч. IV, с. 3, 6—8).

В сущности Страхов развивает традиции новиковской сатиры, используя применявшуюся в «Трутне» и «Живописце» жанровую форму пародийных «ведомостей». Но то, что у Новикова вмещено в несколько строк остроумной миниатюры, Страхов превращает в детализированную картину, достигающую размеров самостоятельного нравоописательного очерка или развернутого анекдота.[57]

Впрочем, иногда за бесстрастным внешне сообщением стоят такие дикие факты помещичьего произвола, которые придают сатире Страхова социальное звучание. Чаще всего это бывает, когда в корреспонденциях затрагиваются вопросы взаимоотношений помещиков с подвластными их воле крестьянами. Вот в корреспонденции «Из Я... уезда» сообщается о несчастье, постигшем г. Псолюбова: «У известного нашего дворянина Г. Псолюбова очумела вся псовая охота и не более как в неделю без остатка переколела. Невозможно объяснить со всею приличною живостию той печали, которая постигла душу г. Псолюбова. Трудно также описать радость тех нещастных и разоренных мужиков, на счет коих изобилия и гладу содержаны были сии резвобегающие твари. По примеру многих дворян г. Псолюбов употреблял на содержание охоты своей не только ежегодные доходы свои, но за недостатком оных столь много распродал крестьян, что чрез то самое малолетних лишил отцов, у жен отнял мужей, а у одряхлевших — помощников их и пропитателей... Притом он так любил покойную свою охоту, что в голодные годы желал лучше видеть умирающими от недостатка хлеба крестьян своих, нежели околевающими собак его» (ч. I, с. 59—60). Эти сухие строки информации звучат объективно прямым обличением крепостничества.

Не менее колоритно бездушное отношение к крестьянам раскрывается из сообщения о некоем г. Самолюбове, нанятом в К... уезде «для попечения о воспитании и имении

детей, оставшихся после покойного г. Достойнова». Новый попечитель исполнен «великих дарований»: «Он ведет весьма бодрую и трезвую жизнь, ибо ложится в три часа ночи, а встает в два часа пополудни. Весьма терпелив, ибо целые три часа голова его находится в руках власодрателя. Трудолюбие и склонность к чтению составляют его достоинство, ибо, причесываясь, может он прочитывать до двадцати визитных карточек и от двух до трех любовных писем» (ч. II, с. 21—22). Сарказм сатирика с блеском проявляется в гротесково-издевательских комментариях к перечисляемым достоинствам Самолюбова. Но он приобретает социальное звучание, как только корреспондент переходит к характеристике познаний Самолюбова в домоводстве, ибо тот «знает, по какой цене можно продать тот хлеб, который накоплен г. Достойновым; как воздерживаться не давать оного крестьянам; какая цена, если отдавать оных крестьян в рекруты; каким образом побоями можно довести их до того, что они, несмотря на все его притеснения, только что будут отзываться: много довольны и пожалованы» (ч. II, с. 24—25). Как видим, юмористическое травестирование дворянских добродетелей Самолюбова также подчинено обличению крепостничества.[58] Просветительские убеждения сатирика роднят его метод с приемами сатиры Новикова. «Не редкой ли это воспитатель и смотритель за нравами и имением сирот?» — резюмирует Страхов описание достоинств Самолюбова. Помимо текущих сообщений Страхов помещает в конце каждого выпуска своего «вестника» подборки «Любопытных известий» или «Прибавления к ведомостям». В них содержатся рубрики «О приезжающих и отъезжающих», «Брачной курс», «Объявления от театра щеголей и щеголих», а также объявления о продаже, о подрядах, о найме и т. д. Материалом для наполнения этих пародийных ведомостей могли служить самые разные источники: «Некоторой иностранец, которого должность прежде состояла в сидении на козлах, выбривши себе усы, вздумал сделаться учителем. Приятель его, которой доселе искусно готовил соусы, скинувши с себя колпак, камзол и фартук, вознамерился также последовать его примеру.— Желающие нанять их в учители для детей могут их сыскать в доме под вывескою бича и чумички» (ч. VII, с. 95). Нетрудно обнаружить в первом претенденте на звание учителя черты знакомого нам по «Недорослю» наставника Митрофанушки Вральмана.

После знаменитых пародийных «ведомостей» новиковских журналов 1769—1772 гг. подобные формы сатиры не были для русского читателя новостью. Страхов лишь расширил данный раздел, сделав регулярными публикации намеченных рубрик в каждой части. Основное содержание их сводится также к осмеянию модного безделъства щеголих и вертопрахов и галломании дворян. Но в ряде случаев Страхов непосредственно следует в русле традиций новиковских журналов, прямо используя отдельные приемы сатиры 1769—1772 гг. Так, в одном из объявлений «О приезжающих и отъезжающих» читателям сообщалось: «Для продания мужиков в рекруты и разорения оных отбыл в деревню г. Моторыгин» (ч. II, с. 114). В части II своего «Сатирического вестника» (1790) он помещает «Изъятие из нравственного лечебника некоторых редких и полезных лекарств». На первом месте рекомендуется лекарство от лихоимства, болезни, коей большей частью страдают приказные: «У писарей начинается она так называемой попрошайностью, а у судей судорогою, корчащею обе руки всегда на ту сторону, с которой подают им взятки... От столь ядовитой болезни многие излечиваются с успехом чтением закона о взяткобрателях, вместо же фирияка можно употреблять каждый день по равному числу совести и стыда» (ч. II, с. 100—101).

Страхов пародийно обыгрывает и знаменитые отписки крестьян к помещику с указом барина, введенные с сатирической целью Новиковым в свой первый журнал «Трутень». Правда, инициатором переписки выступает у Страхова дворянин, пишущий старосте на модном языке петиметров: «Старосте нашему Потапу. Ты самой человек вилень, в тебе нет никакого ко мне респе, никакого не имеешь ты ко мне зель, и с твоими расположениями я никакого не получаю с деревни ревеню. Я не люблю много бадине; опасайся самого жестокого пюнисион» (ч. IV, с. 86—87). Отвечающий за старосту приходской пономарь истолковывает непонятные крестьянам слова барского письма на свой лад: «Государю и отцу нашему. Приказ ваш, государь, с Сидором Михайловым в вотчину получен. Подлинно, государь, хотя я и самой пень, только никакого не имею, по словам же вашим, к вам зла (так переосмысляет пономарь французское слово «zèle» — «усердие»). Ревеню, государь, в присылке к вам не имеется ради той причины, что оной здесь как ни сеян; да только не родится» (с. 88. Пономарь вновь буквально воспринимает

значение французского слова revenu, означающего в переводе «оброк»). В подобном духе строится весь ответ. Конечно, объектом сатиры Страхова в данном случае является не столько произвол помещиков, сколько нелепости щегольского жаргона, приводящие к тому, что крестьяне не могли понять, чего хочет от них барин.

Таковы в общих чертах формы сатиры, использованные Страховым в «Сатирическом вестнике». Если для журналов 1769—1772 гг. основным конструктивным приемом усиления действенности сатиры была установка на достоверность путем публикации писем к издателю или обнародования чьей-либо переписки (обычно мистифицированной), то документальность журнала Страхова носит заведомо травестийный характер. Имитируя стиль официальных газетных сообщений пародируя по примеру Новикова рубрики еженедельных «ведомостей», Страхов основной формой своей сатиры сделал нравоописательный очерк. Иногда этот жанр сближается у него с анекдотом, иногда приобретает черты пародийной исповеди или сатирической новеллы, но всегда главное внимание автора сосредоточено на описаниях нравов и быта дворянского класса.

Впрочем, в нескольких номерах «Вестника» Страхов опубликовал любопытные стихотворные описания простонародных русских обрядов и старинных обычаев — святочные гадания, кулачные бои на масленицу и другие картины народных потех во время религиозных праздников.

Не лишен был «Сатирический вестник» и элементов развлекательности, что подтверждается регулярной публикацией на его страницах сообщений о фантастических приключениях дворянина Залыгалкина. Невероятные происшествия, которые с ним происходят, напоминают приключения знаменитого барона Мюнхгаузена, героя рассказов Р. Э. Распе.[59] Не исключено, что корреспонденции о г. Залыгалкине и сменившем его в частях VI и VII Небылицыне являлись прямыми заимствованиями из немецких и других переводных источников.

Но основное отличие сатирического издания Страхова 1790—1792 гг. от журналов Н. И. Новикова и выступлений Д. И. Фонвизина состоит в сознательном отказе от публицистической заостренности обличений. Бытописатель дворянских нравов, зоркий наблюдатель испорченности и развращенности правящего сословия, сатирик

нигде, однако, не допускает критических высказываний в адрес высшей власти и никогда не позволяет себе даже намека на личность осмеиваемых. Не случайно время от времени в его сатирические нравоописания вторгаются морализирующие нотки: «Молодые люди! если когда-либо будет вам время, загляните хотя несколько в сердце ваше и рассмотрите, не есть ли сие подлинное изображение кипящих ваших страстей и ветреной молодости? Подумайте по крайней мере о том, что все число протекших ваших лет наполнено пустотою». Так резюмирует Страхов описание бездумного времяпрепровождения дворянской молодежи в московских публичных садах, на гульбищах, где тон задают моты, празднолюбцы, волокиты и любострастные щеголихи. «Устрашитесь по крайней мере,— восклицает автор в заключение,— чтоб мгновенье, уклоняющее к вечному сну, не было для вас временем позднего и страданиями исполненного пробуждения» (ч. III, с. 76—77). И подобные пассажи начиная с третьей части журнала звучат на его страницах нередко. Нетрудно почувствовать в этих тирадах нотки разочарования в оптимистических прогнозах лидеров европейского просветительства. В контексте развертывавшихся событий Великой французской революции апелляции Страхова к нравственному чувству современников свидетельствуют об известной неустойчивости его идейной позиции, хотя на протяжении еще трех лет он продолжает выступать со своими сатирическими изданиями.

Если в «Сатирическом вестнике» основным конструктивным принципом сатирического обличения служит пародирование газетных сообщений, то в последующих изданиях Страхов прибегает к другим, не менее остроумным приемам осмеяния нравов дворянского общества. Мы уже приводили выше названия этих изданий. Это «Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек, невест и женихов, молодых и устарелых девушек...» (ч. I—III, М., 1791) и выпущенная в том же году «Переписка Моды, содержащая письма безруких мод...», которая через два года была дополнена брошюрой «Плач Моды о изгнании модных и дорогих товаров...» (М., 1793). Объект сатиры в этих изданиях Страхова в сущности остается прежний. Но теперь меняется ракурс обозрения дворянского быта и соответственно композиционная структура произведений.

«Карманная книжка...» в целом может рассматривать-

ся как своеобразное продолжение «Сатирического вестника». Заключенная в форму развернутого перечня наставлений, она напоминала в чем-то весьма популярные в XVIII в. пособия по домоводству или наставления по уходу за усадьбой, садом, огородом. Но по содержанию «Карманная книжка...» представляла собой остросатирическую, единую по своему замыслу и композиции, уничтожающую картину нравственной опустошенности жизни дворянского сословия.

Рассказ ведется от лица сочинителя «Сатирического вестника», беспристрастного наблюдателя, сведущего наставника, готового поделиться своим жизненным опытом с собратьями по сословию. Задушевный тон повествования сообщает всему рассказу оттенок искренней заинтересованности: «Уже богатства Цереры свезены с полей в скирды, поставленные окрест сельбищ. Стук цепами, стук, предвозвещающий труды, чредящие изобилие человеков, несносен для ваших благородных ушей! Радостный смех веселых земледелов, собравшихся на гумно, прерывает слабый ваш сон! Не радует вас приближение дней изобилия, раздаваемого щедрою природою. Скука сопутствует вам во весь день... Дочери ваши и сыновья, сидя по разным углам, шепчут что-то о Москве. Супруга ваша тысячу раз уже загадками говорила вам о поездке в столицу».[60] Так начинается первая глава «Сборы к отъезду». В эту атмосферу доверительного доброжелательства вкрапливаются ощутимые нотки иронической насмешки («стук цепами... несносен для ваших благородных ушей» и т. п.); они служат сигналом к обнаружению сатирического задания произведения, которое так же, как и предыдущий журнал Страхова, строится на использовании приемов травестирования. Автор призывает своих читателей отбросить колебания и ехать в Москву, обещая своей книгой наставить их на тернистом пути познания норм и обычаев столичной жизни: «Итак, прервите те странные беспокойства, которые удручают и вас самих и весь ваш дом. Объявите торжественно, что точно вы решились на всю зиму ехать в Москву... Пускай начнутся такие суеты, чтоб все ваше селение находилось в величайшем движении» (с. 4—5).

Все последующие главы заключают в себе подробный перечень многочисленных практических рекомендаций для дворян, решивших провести зиму в Москве. Например: глава II. «Повестка о приезде и принимание гостей»;

глава III. «Езда в ряды и разные покупки»; глава IV. «Женские уборы и наряды»; глава VI. «Прическа волос»; глава VII. «Покупка карет»; глава IX. «Хворание по моде»; глава XIV. «Визиты, выезды на положенные дни, имянины и балы»; глава XV. «Записывание в Редут и клуб»; глава XXI. «Игра и игроки»; глава XXII. «Масляница и маскерады» и т. д. Автор действительно проявляет себя заботливым наставником деревенских дворян, ибо последовательность глав как бы соответствует общему тонусу и распорядку жизни приезжающих в Москву — от приезда и обеспечения себя всем необходимым для светского времяпрепровождения, для участия в столичных забавах и до непосредственного описания нравов, принятых в Москве обычаев, праздников, балов, смотрин, картежной игры, волокитства и т. п.

В методе Страхова своеобразно сочетаются традиции жанра нравоописательного очерка и пародии. Детальность и обстоятельность зарисовок быта московских жителей скорректирована гротесково заостренным прокламированием нелепых в сущности обычаев моды. И эти обычаи объявляются жизненной нормой истинно образованных дворян. Вот как, например, автор рекомендует молодым дворянам выбирать книги для своей библиотеки в главе XI «Библиотека девиц и мужчин»: «Выбирайте книги по заглавию, а не по содержанию. Следуйте в сем моде и собственному вашему знанию и вкусу. Сколько можно более старайтесь не покупать нижеследующих бесполезных и пустых книг: о добродетели, потому что все повествования о сем почитаются ныне наряду с тысяча и одной ночью; о сердце, для того что по новой Анатомии не находится оного в теле щеголей и щеголих; о благонравии, потому что всякой, мечтательно поставляя оное собственным свойствам его, не почитает нужным читать истинных об оном предписаний; о совести, потому что не только книги о ней, но и сама она для многих ныне не нужна» (ч. I, с. 85—86).

Точка зрения повествователя как бы сливается с точкой зрения петиметров и вертопрахов. Травестирование общепринятых норм человеческой морали составляет основной принцип сатирического метода в «Карманной книжке...». Читателю предлагается система миропонимания, в которой оказывается излишним даже вспоминать о таких нравственных понятиях, как «совесть», «благонравие», «добродетель». Все это считается отныне устаревшим, не пользующимся спросом в светском обществе.

Взамен этих никому ныне не нужных качеств предлагаются другие «духовные ценности», определяющие образ жизни представителей правящего сословия. Автор перечисляет некоторые из них в составе наставительных рекомендаций, предлагаемых в главе XXIV «Великий пост»: «Рассуждайте о городских новостях, о новобрачных и о сговоренных. Считайте их имение и приданое и рассказывайте о их нравах, привычках, знакомствах и даже о чертах их лица... Сказывайте о том вертопрахе, который так удачно прельстил собою некоторую вдову, что полученным от нее выигрышем в одну неделю оплатил весь свой пятилетний проигрыш. Повествуйте, каким образом некоторый мот в сию зиму успел промотать два имения двух молодых людей, которые, внедавне вышедши из купцов в дворяне, выбрали его по несчастью учителем в мотовстве и модах» (ч. III, с. 9—11). Эти советы, касающиеся наиболее подходящей тематики для светских бесед в салонах, в антрактах в клубах, не только раскрывают пустопорожность дворянского досуга, заполняемого сплетнями и пересудами. Они дают представление об общем уровне нравственной опустошенности, характеризующей духовные запросы дворян.

Все подобные явления становятся возможными в результате существующей системы несправедливого распределения богатства. Этот просветительский в своей основе тезис своеобразно питает обличительный пафос «Карманной книжки...». Страхов нигде не высказывает своего отношения к крепостному праву и нигде прямо не затрагивает проблемы отношений между крестьянами и помещиками. Но порой за добродушным любованием нелепостями модных обычаев, за наигранной веселостью тона авторских советов проглядывает внимательный наблюдатель, от которого не ускользает, какой ценой достаются невинные дурачества и шалости его подопечных. Так, в главе XXVII «Забавы и зрелища сего времени» после настойчивых рекомендаций «пышнее мотать» автор восклицает: «Что за дело исчислять тех людей, которые подавлены пышностью? Что за нужда до тех людей, которые в селах едят заплесневелый хлеб оттого, что в городах появилась какая-нибудь новая мода? Не нужно нам соображать, что великое множество лошадей, на которых привезены празднолюбцы, и те тысячи слуг, которые определены ездить на запятках, все исхищены от хлебопашества. ...Нужно ли думать, сколько дано пощечин за уборы, кото-

рыми мы восхищаемся» (ч. III, с. 41). Подобного рода тирады несомненно свидетельствуют о просветительских симпатиях Страхова и о его критическом отношении к отдельным сторонам практики крепостнического угнетения.

В следующей сатирической книжке Страхова «Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр.» (М., 1791) выполнение сатирического задания достигается путем использования приемов гротеска и фантастики. Страхов делает Моду своеобразным монархом раскинувшегося через все страны неосязаемого царства. Аллегорической фигуре Моды приданы черты повелительницы подвластных ей атрибутов тщеславного щегольства, роскоши и праздного вертопрашества.

Из обширной переписки Моды со своими помощниками и верными подданными вырисовываются масштабы ее деятельности. Мода путешествует, она принимает прошения и издает постановления, определяет к себе на службу одних и выговаривает другим, разбирает скопившуюся корреспонденцию. Корреспондентами Моды выступают Дурачество и Непостоянство, Картежная игра и Соболья Манька, Золотые цепочки с эмалью и Ложные обмороки. Из скопившейся у нее переписки она публикует письма «высоких лифов к низким лифам», «от старинного кафтана к новомодному», «от ложных обмороков к истерике» и т. п. Содержание их самое разнообразное. Например, Соболья манька и старинные головные уборы просят Моду о принятии их на службу. В ответе головным уборам Мода определить их на службу отказывается, однако предлагает им принять на себя самую легкую, веселую, забавную и шутливую должностъ, т. е. играть в маскерадах роль «маскерадных забавниц». Зато просьбу первой корреспондентки Мода удовлетворяет и соглашается принять маньку на службу, но с условием, что та станет шире и явится в свет под именем собольей муфты.

Некоторые письма напоминают по своему содержанию и стилю материалы уже рассматривавшегося выше «Сатирического вестника» (например, письмо «от ложных обмороков к истерике»). В других случаях структура письма определяется чертами жанра нравоописательного очерка. Таково, например, письмо «от бюро к комоде», представляющее собою сатирическую повесть с портре-

тами вертопраха, писца, прелестницы-кокетки и судьи. Но за всеми этими невинными на первый взгляд письмами неодушевленных вещей и аллегорических фигур скрывается сатира на бездушность и фальшь светского общества. Ю. М. Лотманом в статье «Пути развития русской просветительской прозы XVIII века» было тонко подмечено, что Страхов своеобразно предвосхищал в своем сочинении Гоголя, показывая, как «природа человека заслоняется внешними свидетельствами мнимых достоинств»[61], как «предметы, выдуманные людьми и не имеющие самостоятельной ценности, собственного безотносительного достоинства, ценятся выше, чем люди».[62] «По вторникам, четвергам и воскресеньям съезжаются здесь в один дом галантерейные вещи, брильянты, платья, наряды, тулеи, ноги, руки, лица. По средам и по пятницам свозят в некоторые места все свои уши, рты, дабы первыми ничего не слушать, а другими зевать. В понедельник и субботу или закупают в рядах достоинства, или с готовыми, севши на четыре колеса, приезжают в четыре каменные стены или деревянные стены, напичканные языками, ушами и глазами».[63] Противоестественность образа жизни дворянского сословия раскрывается в сатире Страхова подобным приемом метонимических уподоблений. И это является отличительным признаком стилистического строя всего произведения.

Страхов придает сатирическому повествованию «Переписки моды...» черты сюжетности, предваряя переписку атрибутов Моды своеобразной экспозицией. Ее составляют четыре письма от Моды к Непостоянству, в которых она сообщает о своем путешествии и о тех «огорчительных новостях», которые ожидали ее в Европе: «Целой народ... народ доселе знаменитой оказанием совершенного ко мне послушания... коего столица была главнейшей моей резиденцией,— жалуется Мода,—...народ, коего все остроумие и все выдумки доселе клонились единственно к умножению моея славы ...отрекся и отложился от моей власти» (с. 3).

Так довольно оригинально откликается сатирик на события Великой французской буржуазной революции 1789 г. Мода в отчаянии обращается за советом к Дурачеству, и то в своем ответе советует Моде «равнодушно взирать на мнимую перемену предупомянутого народа. В доказательство, что в сем государстве настанет вскоре наше время, уверяет оно (Дурачество,— *Ю. С.*), что мнимая

Мудрость, которая покорила себе умы сего народа, есть самая ближняя его родственница и что... имея с нею тесную дружбу, оно действует с мнимою Мудростию почти заодно» (с. 4—5). В ожидании желанных перемен. Мода отправляется в землю Подражательности, т. е. в Россию, где, как она заключает, «всегда беспрекословно и радостно повинуются всем моим учреждениям и уставам» (с. 6). Описание нравов жителей этой страны, где «наиважнейшей наукой почитается переделываться из людей в обезьяны», где «достоинство носят на плечах, знание имеют в ногах, а премудрость в тупее» (с. 8—9), становится как бы исходным пунктом в передаче тех картин повального безумия и увлечения Модой, которые развертываются в переписке модных товаров и предметов роскоши.

Такова композиционная структура этого сочинения Страхова. Общее содержание и объекты сатиры в «Переписке Моды...» примерно те же, что и в предыдущих его произведениях, но личность обличителя в структуре повествования предстает почти полностью отстраненной. Главным арбитром выступает Мода. Она дает оценку миру, вершит суд, определяет законы истинной нравственности и добродетели, чувствуя себя полновластной хозяйкой страны Подражательности, и с гордостью заявляет об этом: «Волокитство признается честным обманом, игра благовоспитанным грабежом... Здесь у подвластных мне супружество есть торг, а дружба — покупка. Дарования оцениваются теми монетами, которые я выдаю; достоинства взвешиваются на моих весках, а добродетель и честность измеряются на мой аршин» (с. 9).

Если пытаться устанавливать типологические аналогии между «Перепиской моды...» и произведениями европейской сатирической литературы в аспекте уяснения генетических корней того принципа сатирического обличения, который доминирует в рассматриваемом сочинении Страхова, то у истоков данной традиции следует назвать знаменитую «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского. Кстати, как раз незадолго до обращения Страхова к изданиям своих сатирических сочинений «Похвала глупости» в сокращенном виде появилась на русском языке в составе анонимно опубликованной сатирико-нравоописательной повести «Кривонос домосед страдалец модной» (СПб., 1789). Памфлет Эразма Роттердамского под названием «Вещание глупости» становится тем лекарст-

вом, которое успокаивает душу растерзанного жизненными неудачами героя повести, и пересказ данного сочинения занимает соответственно всю вторую часть книги.[64]

Страхов еще раз обратится к пародийной сатире, выпустив в 1793 г. коротенькую книжку «Плач Моды о изгнании модных и дорогих товаров, писанной сочинителем Переписки мод». И стилистически, и по содержанию книжка примыкает к предыдущему произведению. Рушатся надежды Моды на восстановление своего могущества в столице роскоши, а это подрывает и основы ее владычества. «Рыдай возлюбленное щегольство и ветренность! Стонай со мною дурачество и роскошь!... О праведное заблуждение, прилично ли пылиться иною какою пылью, кроме пыли французской? Увы! Отныне французская пудра не будет тучами летать в уборной, а благовоние жервеевой помады не услышит отныне ни один щеголь и щеголиха».[65] Вопль отчаяния слышится в последних абзацах книжки: «Плачьте и стонайте, злополучные изгнанники! Ветренностию утвержденное, дурачеством обороняемое и роскошию вознесенное владычество мое поколебалось и пало. Увы! что есть плачевное существо мое и непостоянная слава моя?».[66]

Не исключено, что в этом травестировавшем стиль надгробных панегириков коротеньком произведении косвенно отразились известия о казни в Париже французского короля Людовика XVI.

Сатирические издания Н. И. Страхова приходятся на тот период, когда популярность пропагандирования просветительских идей в России пошла на убыль. Уже со второй половины 1780-х гг. фактически был лишен возможности печататься Д. И. Фонвизин. После начала Великой французской революции резко усилились реакционные тенденции в политике Екатерины II: подверглись преследованиям А. Н. Радищев и Н. И. Новиков. В 1793 г. был изъят и сожжен тираж опубликованной незадолго до этого трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский».

Литературная деятельность Страхова протекала в Москве, и этим объясняется связь его изданий с традициями журнальной сатиры Н. И. Новикова. Но изменение политической обстановки не могло не сказаться на содержании и соответственно на форме сатирических произведений Страхова. Мы уже характеризовали выше творческое кредо московского сатирика. То, что основным

принципом обличительного искусства он избирает пародию, подтверждает тенденцию уменьшения роли публицистического элемента в сатире последних десятилетий XVIII в. Это имело свои последствия. С одной стороны, сатире Страхова свойственно известное снижение критического пафоса, ибо объектами его критики в основном служат различные стороны дворянского быта. Не случайно основной структурной формой, в рамках которой развертывается травестирующая система его сатиры, был нравоописательный очерк. С другой стороны, в сатирических изданиях Страхова очень ощутима установка на развлекательность. Рассчитанные на массового демократического читателя, книги Страхова имели широкий успех. Но они не были да и не могли быть предназначены для того, чтобы сплачивать оппозиционно настроенную просветительскую часть русских писателей того времени. Само появление изданий Страхова в начале 1790-х гг. и их успех у читателей на фоне насильственного отторжения от литературы таких лидеров дворянского просветительства, как Новиков, Фонвизин и Радищев, свидетельствовали об образовании известного вакуума в рядах идеологической оппозиции. В литературе, и особенно в области сатиры, усиливается роль писателей, непосредственно ориентирующихся на широкого демократического читателя. Эта тенденция подтверждается и деятельностью И. А. Крылова как издателя сатирических журналов.

* * *

И. А. Крылов был еще одним автором, чей вклад в развитие жанров журнальной сатиры на исходе столетия можно рассматривать в качестве своеобразного итога просветительской линии в этой области литературы. Начав свою литературную деятельность как драматург, Крылов в конце 1780-х гг. обратился к журналистике.

В 1789 г. он предпринял издание журнала «Почта духов». Говоря о содержании журнала и соответственно о своеобразии представленных в нем жанровых форм сатиры, следует учитывать, что значительная часть материалов, помещенных там, не принадлежала Крылову. На многоплановость содержания и повествовательной манеры «Почты духов» в исследовательской литературе указывалось неоднократно. Благодаря разысканиям, предпринятым М. В. Разумовской, теперь можно считать доказанным использование Крыловым при создании «Почты

духов» сочинений французского писателя и философа-просветителя маркиза Ж.-Б. д'Аржана, его романов «Кабалистические письма, или Философская, историческая и критическая переписка двух кабалистов, духов стихий и господина Астарота» (1737—1741) и «Еврейские письма, или Философская, историческая и критическая переписка одного еврея, путешествующего по странам Европы, с его корреспондентами, живущими в различных местах» (1736—1737).[67] Как показала М. В. Разумовская, 19 писем «Почты духов» являются переведенными из первого романа, 4 письма — из второго. Крылов, естественно, русифицировал при переводе содержание французского текста, освободив его от многочисленных греческих и латинских цитат, от французских реалий, от рассуждений, касающихся католической церкви, и т. п. К материалам, которые Крылов заимствовал из романов д'Аржана, относятся письма сильфов Дальновида, Световида и Выспрепара к волшебнику Маликульмульку, а также переписка последнего с Астаротом и Эмпедоклом. Это все в основном морально-философские рассуждения, касающиеся целого круга проблем, которые разрабатывались просветителями. Проникнутая духом демократизма и нетерпимости к сословным предрассудкам, программа д'Аржана несомненно импонировала Крылову. Но по содержанию и по стилю этот раздел журнала в значительной части тяготел в основном к философской публицистике. Сатирическое дарование самого Крылова с блеском проявилось в других частях «Почты духов», в тех письмах, которыми Маликульмульк обменивается с представителями подземных стихий, гномами Зором, Буристоном и Вестодавом, и некоторых письмах к нему сильфа Выспрепара. Всего таких писем 25. Пожалуй, именно на основании этой части «Почты духов» мы можем говорить о вкладе Крылова в развитие жанров русской сатирической прозы конца столетия.

В статье Н. Д. Кочетковой, посвященной сатирической прозе Крылова, справедливо отмечалась связь «Почты духов» с традициями русской сатирической журналистики 1769—1772 гг.[68] Так, целый ряд фрагментов журнала, представленных в виде развернутых самостоятельных эпизодов, находят себе соответствие с сюжетами, имеющимися в «Адской почте» Ф. Эмина. Отмечая подобные эпизоды, Н. Д. Кочеткова констатирует их близость к жанровой разновидности сатирической повести. К тради-

циям просветительской сатиры журналов Новикова восходит и прием публикации мистифицированной переписки — публикуемое в составе письма XXXII от Астарота к Маликульмульку письмо Евстрата Хапкина, а также приводимое в письме XXXVI от гнома Буристона письмо к сыну Авдея Частобралова. Интересны наблюдения Н. Д. Кочетковой, устанавливающей связь эпизода о юном монархе Моголе из письма XLV от сильфа Выспрепара с жанром «восточной» повести и те отличия в разработке темы, которые имеются между Крыловым и Радищевым.[69] Этот фрагмент, сочетающий в себе черты сатиры и утопии, также органично вписывается в традиции излюбленных жанровых форм просветительской литературы и предваряет по-своему более позднее сочинение Крылова, сатирическую «восточную» повесть «Каиб». Наконец, можно привести пример использования Крыловым традиции сатирического разговора в письме XIV от гнома Зора, где тот сообщает Маликульмульку содержание подслушанного им в модной лавке разговора между женскими головными уборами.

Если попытаться определить то принципиально новое качество, которое внесли в развитие жанровых форм прозаической журнальной сатиры опыты Крылова в «Почте духов», то таким качеством, по-видимому, следует считать беллетризацию сатиры. Все отмеченные выше эпизоды, воспринимаясь как самостоятельные фрагменты, несмотря на известную тематическую локализацию, существуют в рамках единого сюжета, объединяемого фигурой волшебника Маликульмулька. Многоплановость развития сюжета обусловливается разнообразием функций его корреспондентов, особенно гномов, письма которых и дают широкую панораму общественных нравов света, картину нравственного упадка, не только охватившего жителей земли, но проникшего уже и в ад. Эпизоды с итальянским танцором Фурбинием, покорившим Прозерпину и внесшим смятение в подземное царство (письма XXI и XXIV от гнома Вестодава), воспринимаются как логичное следствие тех порядков, которые господствуют на земле. О них рассказывает в своих письмах гном Зор. История женитьбы Припрыжкина (письма XVII и XXIII), знакомство с француженкой хозяйкой модной лавки и ее братом, бежавшим из Бастилии и решившим стать в новой стране воспитателем юношества (письма XXXIX и XLII), присутствие на обеде у богача Плуто-

реза (письмо XI) — все это описывается динамично и увлекательно. Рассказы гнома Зора дополняют письма от гнома Буристона, выполняющего на земле приказ Плутона найти для ада честных и беспристрастных судей вместо заболевших Эака, Миноса и Радаманта и убеждающегося в невозможности выполнить эту задачу.

Беллетристический элемент придает сатире Крылова увлекательность. Но изменение методов сатирического обличения ведет к структурным новациям; расширяется роль авторского начала. То, что у Новикова занимало несколько строк сухого объявления в пародийных ведомостях «Трутня» или «Живописца», у Крылова развернуто в живые, наполненные множеством деталей картины нравов. Сатирическая установка этих описаний не мешает им сохранять типологическое родство с композиционными принципами плутовского романа. Именно эта жанровая форма, демократическая в своих истоках, составила структурную основу сатирического повествования в «Почте духов». Традиция плутовского романа своеобразно сказалась и в другом сатирическом произведении Крылова, его повести «Ночи», помещенной им в журнале «Зритель» (1792).[70]

Прежде чем говорить о сатирических сочинениях, появившихся в этом новом журнале, следует остановиться еще на одной стороне сатирического содержания «Почты духов», а именно на отражении в журнале следов литературной борьбы. Крылов и здесь избирает оригинальные пути, сочетая традиционные формы стихотворной сатиры на своих противников с язвительными пассажами, вписанными в рамку фабулы плутовского повествования. Гном Буристон встречается на улице с рассерженным литератором, передающим ему челобитную на автора некоей сатиры, которая и публикуется в журнале (письмо XII). В другом письме (XVI) Буристон рассказывает о посещении театра, где дают новую трагедию. Из шаржированного, полного насмешливых комментариев пересказа содержания пьесы читатели легко могли узнать трагедию Я. Б. Княжнина «Росслав». Еще один раз Крылов прибегнет к подобному приему в письме XLIV от гнома Зора; корреспондент волшебника расскажет тому свои впечатления от посещения театра, где давали комическую оперу «Две невесты». Издевательский тон этой своеобразной рецензии на спектакль имел своим адресатом вполне конкретное лицо, а именно П. А. Соймонова, заведовав-

шего репертуаром петербургских театров и не допускавшего на сцену пьесы самого Крылова. Наконец, в другом письме (XXX) гном Зор рассказывал о посещении книжной лавки, где продавались пять томов недавно вышедшего собрания сочинений писателя Рифмокрада, и о том споре, который произошел между поклонником этого писателя и его противником. Спор завершается дракой, а гном пользуется возможностью познакомить волшебника с оказавшимся в его руках текстом сатирической стихотворной сказки, где едко высмеивался Рифмокрад. По многочисленным деталям и по фигурирующим в сказке именам — Тараторы и Рифмокрада — читатели легко могли угадать автора, в которого целил Крылов. Им был Княжнин вместе со своей женой: их под этими же именами за год до издания «Почты духов» Крылов вывел в карикатурном виде в комедии «Проказники». Есть и другие более мелкие факты отражения в журнале Крылова следов его борьбы с литературными противниками.

Вопросы полемики Крылова с Княжниным уже служили предметом внимания литературоведов, и мы на них не имеем возможности подробно останавливаться.[71] Отметим только одну характерную черту, отличающую полемические выпады Крылова. Высмеивание произведений Княжнина сочетается у него с дискредитацией личности противника, в ходе которой он не гнушается никакими средствами, вплоть до вторжения в интимные стороны жизни семьи Княжнина. Вот почему при всем остроумии молодого Крылова в некоторых случаях его памфлетная сатира граничит с пасквилем. Однако для демократически настроенного Крылова недостатки Княжнина и близких ему людей были, по-видимому, всего лишь реальным проявлением тех нравственных пороков, которые составляли отличительную черту светских нравов, господствовавших в петербургских салонах. На эту сторону социальной окрашенности конфликта между Крыловым и Княжниным в свое время справедливо указал Г. А. Гуковский.

Вновь к прозаической сатире Крылов обратится в 1792 г. на страницах журнала «Зритель». Вместе с ним в издании этого журнала участвовали А. И. Клушин, П. А. Плавильщиков и И. А. Дмитревский. Помимо упомянутой выше повести «Ночи» Крылов поместил в этом издании также сатирико-аллегорическую «восточную» повесть «Каиб» и цикл пародийных речей: «Речь, говоренная повесою в собрании дураков» (ч. II, с. 42—58),

«Мысли философа по моде, или Способ казаться разумным, не имея ни капли разума» (ч. II, с. 279—295) и «Похвальная речь в память моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чашею пуншу» (ч. III, с. 68—80).

В 1793 г. Крылов совместно с А. И. Клушиным предпринял издание нового журнала «Санктпетербургский Меркурий». П. Н. Берков уже обратил внимание на качественное изменение общего направления этого издания. Вместо ориентированного преимущественно на традицию сатирических журналов «Зрителя» Крылов начинает выпускать общелитературный журнал в духе широко известного парижского издания «Mercure de France».[72] В новом журнале участие Крылова выразилось в публикации рецензии на комедию своего друга А. И. Клушина «Смех и горе» и в помещении двух сатирических речей: «Похвальная речь науке убивать время, говоренная в новый год» и «Похвальная речь Ермалафиду, говоренная в собрании молодых писателей».

Тенденция к своеобразной беллетризации сатиры, столь явственно проявившаяся в «Почте духов», находит свое продолжение в жанре «восточной» повести, образцом которой можно считать опубликованную Крыловым в журнале «Зритель» повесть «Каиб». Этот жанр был очень популярен у просветителей и по своим структурным особенностям нередко примыкал к жанру сатирической сказки или аллегорического «сна». Мотив чудесного превращения, сыгравшего решающую роль в судьбе героя, присутствует и в «Каибе». Именно после явления монарху волшебницы-феи наступает начало его постепенного прозрения и обретения простого человеческого счастья. Продолжая традицию философских повестей Вольтера, «Каиб» заключал в своей структуре два четко различимых содержательных плана: гротесковую сатиру и не лишенную сентиментальности утопию. Если первая окрашивает описание приближенных Каиба и обстановку при его дворе, то последующие похождения монарха, осознающего истинную цену его величия, выдержаны в утопическом ключе. Это сочетание двух полярно противоположных полюсов, характеризующих положение властителя в мире, как бы обобщается в речи погребенного завоевателя, голос которого слышит Каиб из надгробного камня. Но то, что связующим звеном между сатирой и утопией оказывается фантастическое явление феи, придает всей

повести едва ощутимый оттенок иронии. Подтверждением этому может служить и идиллический финал повести.

Более оригинальным и значительным был вклад Крылова в разработку жанра сатирических похвальных речей, которых им было опубликовано в журналах пять. Это были остроумные и язвительные инвективы пародийного характера.

То, что Крылов обратился к жанру панегирика как структурной основе для создания цикла своих пародийно-сатирических речей, объясняется, по-видимому, несколькими причинами. В обстановке кризиса просветительской идеологии, который явственно обозначился в результате событий Великой французской революции, стимулы для продолжения традиций боевой наступательной сатиры практически были сведены к нулю. Мы уже указывали на беллетристический характер сатиры Крылова в журнале «Почта духов». Апелляция к широкому читателю как к главному арбитру в разрешении противоречий и несообразностей, господствующих в мире, становится критерием в выборе средств обличения. Время полемики между изданиями, например между журналами 1769 г., когда формы сатирических пародий нередко были заданы позицией противоборствующих сторон, миновало. И «Почта духов», и «Зритель», как и издания Н. И. Страхова, выходили без оглядки на идеологического оппонента, ибо других сатирических журналов в 1790-е гг. не было. Вот почему критика социальных и нравственных пороков приобретает форму пародийного утверждения их достоинств, как единственно разумных и логичных норм жизни. Все это мы видим в речах Крылова. В сущности перед нами своеобразный цикл, каждая часть в котором затрагивает одну из традиционных для русской сатиры XVIII в. тем: нравственная пустота жизни дворянства («Похвальная речь в память моему дедушке...»), вытекающая из нее тема бесчеловечности практики крепостничества (там же), щегольство и модничество («Мысли философа по моде...» и «Похвальная речь науке убивать время...»), обличение невежества дворянства («Речь, говоренная повесою в собрании дураков»). Наконец одна из речей («Похвальная речь Ермалафиду...») помогает уяснению литературной позиции Крылова.

Идейное содержание и своеобразие этого цикла достаточно полно были проанализированы Н. Д. Кочетковой.[73] Ею же была отмечена связь избранной Крыловым

жанровой формы с произведением Л. С. Мерсье «Речь, говоренная Г. М. на принятии его в Академию».[74] Все это освобождает нас от необходимости детального рассмотрения пародийных «речей» 1792—1793 гг.

Эволюция Крылова-сатирика в пределах краткого отрезка времени, разделяющего появление его сатирических изданий, в некотором отношении напоминает путь, проделанный за это же время Страховым. Начав с аналитического скрупулезного фиксирования пороков света в рамках пародийной газетной хроники, Страхов закончил гротесково заостренным отрицанием разумности господствующих нравов, представив мир заселенным безликими существами, олицетворяющими те силы, которые определяют нравственный облик людей. У Крылова наблюдается сходный процесс. Только место повелительницы Моды занимают у него ораторы — законодатели мнений, предлагающие своим единомышленникам утвердить господство в мире отстаиваемого ими порядка. Повеса среди дураков или внук славного Звениголова в кругу друзей его дедушки-крепостника — оба в равной степени уверены в незыблемости собственной правоты.

Отмечаемая локальность крыловской сатиры объясняется не только известной незрелостью идеологической программы демократически настроенного крыла русских писателей конца XVIII в., но и общим изменением политической ситуации, в свете событий Великой французской буржуазной революции. В обстановке начавшихся репрессий со стороны правительства по отношению к представителям оппозиции появление острой, публицистически заряженной сатиры оказывалось практически невозможным. И это самым непосредственным образом сказалось на общем содержании сатирических сочинений Крылова и его единомышленников.

[1] См.: *Рычкова Г. П.* Сатирическая проза в журнале А. П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела».— В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1978, вып. 3, с. 3—13; *Березина В. Г.* Журнал А. П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела».— В кн.: Вопросы журналистики. Л., 1960, вып. 2, кн. 2, с. 3—37.

[2] Трудолюбивая пчела, СПб., 1759, ч. 1, с. 295. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[3] Праздное время в пользу употребленное, 1760, ч. II, с. 291. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] См.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952, с. 128.

[5] См. подробнее: *Лазурский В.* Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона. Одесса, 1909, т. I—II. *Трубицына И. В.* Памфлетная публицистика английской буржуазной революции XVII века: (Проблемы, доктрины, авторы). — Вестн. МГУ. Журналистика. 1978, № 4, с. 53—69; *Сидорченко Л. В.* Становление жанра эссе в английской литературе XVII — нач. XVIII в. — В кн.: Переходные эстетические явления в литературном процессе XVII—XVIII веков. М., 1981, с. 24—37.

[6] См.: *Фрейдкина И. С.* К вопросу о сатире в журнале «Ежемесячные сочинения» (1755—1764). — Учен. зап. Ленинабадского пед. ин-та, 1957, вып IV. Сер. языка, лит-ры и педагогики, с.74—104.

[7] Относительно издателя «Смеси» полной ясности до сих пор нет. Первый исследователь журналов 1769—1774 гг. В. П. Семенников в книге «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг.» (СПб., 1914) считал издателем Ф. А. Эмина (с. 27—37). П. Н. Берков в «Истории русской журналистики XVIII века» (М.; Л., 1952) называет фамилию Л. И. Сичкарева (с. 48—50). В последнее время В. В. Пухов привел веские доводы в пользу высказывавшегося когда-то Е. Болховитиновым мнения относительно прямого участия в издании «Смеси» Н. И. Новикова (см.: *Пухов В. В.* Кто же издавал журнал «Смесь»? — Русская литература, 1981, № 2, с. 159—162).

[8] Подробно эта сторона содержания «Всякой всячины» освещена в кн.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952, с. 174—175.

[9] Всякая всячина, 1769, с. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[10] См. об этом подробнее в кн.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 226—228.

[11] На принадлежность этой корреспонденции Ф. А. Эмину уже указывал П. Н. Берков. См.: Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951, с. 531.

[12] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 574.

[13] *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 210.

[14] В капитальной монографии, посвященной творчеству Д. И. Фонвизина, французский литературовед А. Стричек высказывает мнение, что автором этой публикации был Фонвизин. Кроме этой статьи А. Стричек атрибутирует Фонвизину еще целый ряд материалов, опубликованных на страницах одиннадцати номеров «Всякой всячины» (№ 15, 19, 26, 28, 80, 88, 90, 93, 107, 154, 155). — См.: *Strycek A.* La Russie des lumieres. Denis Fonvizine. Paris, 1976, p. 178—198. На наш взгляд, из перечисленных французским литературоведом материалов наиболее вероятно допустить авторство Фонвизина в четырех случаях (№ 15, 26, 28 и 80), о чем я пишу ниже.

[15] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1959, т. 2, с. 275.

[16] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч., т. 2, с. 273—274.

[17] Всякая всячина, с. 142. Далее следовали правила: «2) Хранить во всех случаях человеколюбие; 3) Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было» и т. д. (там же). Собственно, эти вопросы и явились источником рассмотренной в первой главе полемики о задачах и границах сатиры в 1769 г.

[18] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 56. Далее ссылки на сочинения, опубликованные в журналах Новикова, следуют по этому изданию в тексте.

[19] В 1762 г. сатиры Кантемира впервые были изданы в России под названием «Сатиры и другие стихотворческие сочинения» (СПб., 1762). Из этой книги, подготовленной к печати Барковым, и были взяты приведенные стихи.

[20] См. наст. изд., с. 40—41.

[21] П. Н. Берков в книге «История русской журналистики XVIII века» (с. 255) атрибутирует это сочинение как принадлежащее самому Н. И.Новикову.

[22] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 569, 572.

[23] П. Н. Берков предлагает считать автором стихов Д. И. Фонвизина.— Там же, с. 569.

[24] П. Н. Берков в «Истории русской журналистики XVIII века» атрибутирует принадлежность Фонвизину материалов, опубликованных в III и IV листах «Трутня», «Статьи из Русского словаря» (л. V), стихотворное послание «К г. Издателю Трутня» (л. XVII); наконец, допускает авторство Фонвизина в знаменитых «Отписках» крестьян к помещику и «Копии с помещичьего указа» (л. XXVI и XXX). См.: Сатирические журналы Н.И. Новикова, с. 524—526, 536, 543—544.

[25] Детальный анализ «Писем к Фалалею» с точки зрения их принадлежности Фонвизину был проделан А. Н. Лурье и И. В. Исакович в статьях, опубликованных в «Ученых записках ЛГУ» (1939, № 47, с. 44—68, 68—76). Авторство Фонвизина признавали также Г. А. Гуковский, А. В. Западов, Л. И. Кулакова, П. Н. Берков. Последний подверг аргументированной критике утверждения Г. П. Макогоненко, считавшего, что автором «Писем к Фалалею» является Н. И. Новиков.— См.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 286—290.

[26] Сатирические журналы Новикова, 1951, с. 571, 578.

[27] Этой точки зрения придерживается также А. Стричек. См.: *Strycek A.* La Russie des lumieres, p. 214—217.

[28] Смесь, 1869, с. 86.

[29] *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 254—256. Здесь же исследователь устанавливает круг авторов, сотрудничавших в «Трутне».

[30] *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 118, 117.

[31] Из наиболее известных работ советского времени назовем монографию Г. П. Макогоненко «Николай Новиков и русское просвещение XVIII века» (М.; Л., 1952. 543 с.), а также статьи: *Березина В. Г.* О формах и методах сатиры в журналах Н. И. Новикова «Трутень» и «Живописец».— Вестн. ЛГУ, 1968, № 20; История, язык и лит-ра, вып. 4, с. 74—88; *Боголюбов Е. А.* Художественные средства сатиры Н. И. Новикова.— Учен. зап. Пермского пед. ин-та, 1946, вып. 10, с. 3—39; *Крестова Л. В.* Традиции русской демократической сатиры в журнальной прозе Н. И. Новикова («Трутень», «Живописец»).— Труды Отдела др.-рус. лит-ры, М.; Л., 1958, т. XIV, с. 486—492; *Мацарина Л. В.* Пародия в журналах Н. И. Новикова.— В кн.: Традиции и новаторство в русской литературе XVIII—XIX вв. М., 1976, с. 22—38. (Сб. трудов Моск. обл. пед ин-та им. Н. К. Крупской, вып. 1); *Лихоткин Г. А.* Проблема «писем» читателей в творчестве Н. И. Новикова.— Русская литература, 1981, № 2, с. 149—158; *Ротман И. Э.* Особенности жанров и языка сатиры Н. И. Новикова.— В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1959, с. 57—92. (Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, т. XCVIII). Анализу стиля журнальной сатиры Новикова посвящена диссертация Ю. Д. Со-

болевой, «Общественно-политическая лексика сатирических журналов Н. И. Новикова» (1769—1774) (Л., 1958, Лен. гос. пед. ин-т им А. И. Герцена) и работа В. Ф. Шишова «Язык и стиль сатирических журналов Н. И. Новикова. Конспект лекций по спецкурсу» (Одесса, 1969. 52 с.).

[32] См. *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века; *Западов А. В.* Русская журналистика XVIII века. М., 1964. 224 с.

[33] *Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века, с. 259.

[34] Детальный анализ этой стороны мировоззрения взглядов Новикова содержится в кн.: *Дербов Л. А.* Общественно-политические и исторические взгляды Н. И. Новикова. Саратов, 1974, с. 168—177.

[35] Живописец, СПб., 1775, с. XIII.

[36] О зависимости «Всякой всячины» от английских журналов см.: *Солнцев В.* «Всякая всячина» и «Спектатор»: (К истории русской сатирической журналистики XVIII века). СПб., 1892. 32 с.; *Лазурский В.* «Le Spectateur» и «Всякая всячина».— Русский библиофил, 1914, № 8, с. 23—27; также: *Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века.— В кн.: Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, с. 3—109.

[37] См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Юмористические куранты.— Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та, 1948, т. 67, с. 48—56; *Розов Н. Н.* «Гистория о купце», неизвестный памятник посадской сатирической литературы XVIII века.— В кн.: XVIII век. Л., 1958, сб. 3, с. 440—448. Оба исследователя публикуют материалы из рукописного сборника, хранящегося в ГПБ (Q. XVII. 17). В. П. Адрианова-Перетц публикует еще один вариант пародии из сборника, имеющегося в собрании Мазурина (ЦГАО, ф. 196, № 755).

[38] XVIII век. Л., 1958, сб. 3, с. 444—445.

[39] Всякая всячина, с. 265.

[40] Там же, с. 266—267.

[41] На этот эпизод полемики «Трутня» со «Всякой всячиной» обратили внимание П. Н. Берков в книге «История русской журналистики XVIII века» (с. 176—178), а также Г. П. Макогоненко в книге «Николай Новиков и русское просвещение XVIII века» (с. 136—139).

[42] О факте использования Новиковым в разделе «рецептов» жанра пародийных «лечебников» см.: *Крестова Л. В.* Традиции русской демократической сатиры в журнальной прозе Н. И. Новикова («Трутень», «Живописец»).— Труды Отдела др.-русской литературы, М.; Л., 1958, с. XIV, с. 486—492.

[43] *Перетц В. Н.* Из старинной юмористики XVIII века.— Литературный вестник, 1902, кн. 7, с. 202—204; *Адрианова-Перетц В. П.* Юмористические лечебники.— Сборник Отд. рус. языка и словесности, Л., 1928, т. CI, № 3, с. 1—4.

[44] Литературный вестник, 1902, кн. 7, с. 203.

[45] *Ровинский Д. В.* Русские народные картинки. СПб., 1881, кн. 1, с. 330—331.

[46] См. комментарии П. А. Ефремова к переизданию «Трутня» (СПб., 1865), а также комментарии П. Н. Беркова к кн.: Сатирические журналы Новикова.

[47] О пределах допустимости установления конкретных лиц, посылавших письма в журналы Новикова, см.: *Лихоткина Г. А.* Проблема

«писем» читателей в творчестве Н. И. Новикова.— Русская литература, 1981, № 2, с. 149—158.

[48] *Афанасьев А. Н.* Русские сатирические журналы 1769—1774 годов. М., 1859, с. 102.

[49] См.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 192—195; см. также его комментарии к «Трутню» в книге «Сатирические журналы Н. И. Новикова», с. 543—544.

[50] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9-ти т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 352.

[51] *Дербов Л. А.* Общественно-политические и исторические взгляды Н. И. Новикова, с. 205.

[52] Относительно автора этого сочинения мнения исследователей до сих пор расходятся. Ряд ученых (среди них В. П. Семенников, Г. А. Гуковский, П. Н. Берков, А. В. Западов, Н. В. Баранская) считают автором «Отрывка...» А. Н. Радищева. Им противостоит точка зрения, которую разделяют Г. П. Макогоненко, Л. В. Крестова и Д. Д. Благой и согласно которой автором следует считать Новикова. Проведенные в последнее время архивные разыскания Д. С. Бабкина помогли обнаружить документы, подтверждающие авторство Радищева. См.: *Бабкин Д. С.* К раскрытию тайны «Живописца».— Русская литература, 1977, № 4, с. 109—117.

[53] Вечера, СПб., 1772, с. 54—55.

[54] Там же, с. 131.

[55] *Осипов Н. П.* Не прямо в глаз, а в самую бровь. СПб., 1790, с. 20, 32.

[56] Сатирический вестник, М., 1790, ч. I, с. 69—70. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[57] На преемственность метода Страхова-сатирика по отношению к журналам Новикова обратила внимание И. Э. Ротман в статье «Сатира Н. И. Страхова» (Вопросы русской и удмуртской литературы. Ижевск, 1967, вып. 1, с. 3—24).

[58] О фактах обличения в «Сатирическом вестнике» уродливости и жестокости крепостного права см.: *Западов А. В.* Николай Страхов и его сатирические издания.— В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940, с. 292—323.

[59] Популярность подобной литературы в России подтверждает перевод Н. П. Осипова на русский язык рассказов о приключениях барона Мюнхгаузена под названием «Не любо не слушай, а лгать не мешай» (СПб., 1791).

[60] Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек, невест и женихов... М., 1791, ч. I, с. 1—3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[61] *Лотман Ю. М.* Пути развития русской просветительской прозы XVIII века.— В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961, с. 102.

[62] Там же, с. 101.

[63] *Страхов Н. И.* Переписка Моды, содержащая письма безруких мод... М., 1791, с. 10. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[64] О жанровой природе повести см.: *Лотман Ю. М.* Пути развития русской просветительской прозы XVIII века, с. 79—106.

[65] Плач моды об изгнании модных и дорогих товаров. М., 1793, с. 4—5.

[66] Там же, с. 18—19.

[67] *Разумовская М. В.* «Почта духов» И. А. Крылова и романы маркиза д'Аржана.— Русская литература, 1978, № 1, с. 103—115.

[68] *Кочеткова Н. Д.* Сатирическая проза Крылова.— В кн.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 70—73.

[69] Там же. с. 74—77.

[70] На связь этого произведения с романом Луве де Кувре «Любовные приключения кавалера де Фобласа» (1787) обратила внимание Н. Д. Кочеткова. См. там же, с. 100—102.

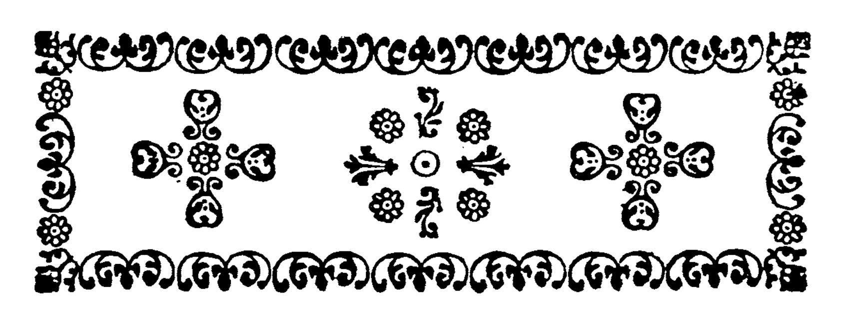
[71] См.: *Гуковский Г. А.* Заметки о Крылове.— В кн.: XVIII век. М.; Л., 1940, сб. 2, с. 142—166. Из более поздних работ укажем: *Десницкий А. В.* Крылов и Княжнин: (Начало взаимоотношений).— Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, Л., 1967, т. 321, с. 40—57.

[72] *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века, с. 478.

[73] См.: *Кочеткова Н. Д.* Сатирическая проза Крылова, с. 97—112.

[74] Там же, с. 106—109.





Глава V

ФОНВИЗИН-САТИРИК И СТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННО-САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ («БРИГАДИР», «НЕДОРОСЛЬ»)

В истории русской литературной сатиры XVIII в. Фонвизину принадлежит особое место. Если бы требовалось назвать писателя, в произведениях которого глубина постижения нравов эпохи была бы соразмерна смелости и мастерству в обличении пороков правящего сословия и высшей власти, то таким писателем несомненно следовало бы назвать Фонвизина. Для современников с его именем были связаны достижения главным образом в области драматургии, ибо известность пришла к Фонвизину после создания им комедий «Бригадир» (1769) и «Недоросль» (1781). Но вклад Фонвизина в литературу своего времени не ограничивался только названными произведениями. Являясь одним из наиболее ярких представителей просветительского лагеря, Фонвизин входил в круг писателей, к которому принадлежали Новиков и Радищев и который составлял на протяжении 1770—1780-х гг. ядро идеологической оппозиции официальным установкам политики правительства Екатерины II. Как уже было показано в предыдущей главе, Фонвизин принимал самое деятельное участие в той активизации журнальной сатиры, которая явилась ответом на попытки Екатерины подчинить общественное мнение страны своему влиянию. В журнальных схватках он выступил союзником Новикова, а позднее продолжил его традиции на страницах «Собеседника любителей российского слова» в 1783 г.

Дар сатирика сочетался у Фонвизина с темпераментом прирожденного публициста. Как ближайший помощник и секретарь канцлера графа Н. И. Панина, возглавлявшего антиекатерининскую партию при дворе, Фонвизин волею обстоятельств оказался в самой гуще внутриполитической борьбы, разгоревшейся вокруг престола в начале 1770-х гг. Вскормленный идеалами Просвещения, одаренный блестящими творческими способностями и острой восприимчивостью, он не мог оставаться равнодушным наблюдателем фактов лицемерия высшей власти и низменности порядков придворной среды. В его произведениях остались запечатленными для потомков и дикое самоуправство невежественных крепостников, и коррупция и беззаконие в судах, и ничтожество тех, кому было доверено управление делами в государстве. Недаром Екатерина II страшилась бичующего сарказма фонвизинской сатиры и, в конце концов, добилась запрета печатать его произведения.

Потомственный дворянин, Фонвизин воспринимал идеи просветительского гуманизма особенно остро. С болью сердца наблюдал он нравственное опустошение русского дворянства. Порождаемый крепостничеством дикий произвол помещиков в отношении подвластных их воле крестьян вызывал у него гнев еще и потому, что сам Фонвизин осознавал свою принадлежность к этому классу. В забвении дворянами своего долга перед обществом видел он причину всех зол, продолжая на новой основе традиции сатиры Сумарокова. Этим же убеждением во многом питался и пафос фонвизинской сатиры. «Мне случилось по своей земле поездить. Я видел, в чем большая часть носящих имя дворянина полагает свое любочестие. Я видел множество таких, которые служат или паче занимают места в службе для того только, что ездят на паре. Я видел множество других, которые пошли тотчас в отставку, как скоро добились права впрягать четверню. Я видел от почтеннейших предков презрительных потомков. Словом, я видел дворян раболепствующих. Я дворянин, и вот что растерзало мое сердце».[1] Так писал Фонвизин в 1783 г. в письме к сочинителю «Былей и небылиц», т. е. к самой императрице Екатерине II.

В творческой эволюции метода Фонвизина-сатирика можно было бы выделить два основных этапа. Ранний, подготовительный этап, завершившийся в конце 1760-х гг. созданием комедии «Бригадир», которая явилась пер-

вой в русской литературе самобытной сатирико-нравоописательной комедией. И зрелый этап, ознаменованный расцветом таланта Фонвизина и приходящийся на 1770—1780-е гг., когда писатель создает знаменитую комедию «Недоросль», участвует в журналах «Живописец», и «Собеседник любителей российского слова», задумывает издание собственного журнала «Друг честных людей, или Стародум». Заключительный период жизни писателя, отмеченный тяжелой болезнью, совпал с началом Великой французской буржуазной революции 1789 г. Лидеры просветительского лагеря в России подверглись политическим репрессиям со стороны Екатерины II. Еще за несколько лет до начала революции опала коснулась и самого Фонвизина. Значительных произведений сатирического характера за последние три года жизни (Фонвизин умер 1 декабря 1792 г.) им уже написано не было.

Все основное из созданного Фонвизиным так или иначе связано с сатирой. Лучшие его произведения проникнуты острым обличительным пафосом неприятия уродливых сторон современной ему крепостнической русской действительности. Прослеживая вехи становления таланта Фонвизина, можно явственно обнаружить, как от ранних переводов, от остроумных наблюдений частных фактов и подсказанных общими постулатами просветительской философии, выраженных порой в шутливой форме вопросов о неразумности господствующих в человеческом общежитии законов, как, наконец, от аналитических и мастерски выписанных нравоописательных зарисовок сатирик поднимается до постановки самых животрепещущих социальных проблем эпохи и затрагивает в своих сочинениях вопросы общегосударственного значения. В то же время, говоря об эволюции метода Фонвизина-сатирика, следует отметить явственно проявляющуюся тенденцию к нарастанию в его творчестве зрелого периода воинствующего публицистического начала. Эта черта проявлялась разнообразно: как в создании самостоятельных образцов общественно-политической публицистики (вроде «Рассуждения о непременных государственных законах» или «Жизни графа Никиты Ивановича Панина»), так и в активном насыщении публицистическим элементом сатирических произведений, пример чему мы наблюдаем в «Недоросле». Выступления Фонвизина в журнале «Собеседник любителей российского слова», а также сохранившиеся материалы из задуманного им журнала обнаруживают

преемственную связь их с «Недорослем» как по содержанию, так и по направлению критического пафоса. Все это позволяет рассматривать зрелое сатирическое наследие Фонвизина как единую, тематически выдержанную систему художественного мировосприятия, обладающую своими принципами обобщения, своей, только ей присущей стилистической интонацией, своим набором композиционных приемов и других средств художественной типизации.

Говоря о месте Фонвизина в развитии русской сатиры XVIII в., следует отметить еще одну особенность, присущую его творчеству. Тонко чувствовавший потребности читательской среды и зрительской аудитории, Фонвизин в то же время обладал особым даром художественного прозрения: в наиболее выдающихся своих созданиях он как бы опережал время. Не случайно из всего драматургического наследия XVIII столетия именно комедии Фонвизина сохранили свою актуальность и эстетическую неувядаемость вплоть до настоящих дней. Во многом это объясняется оригинальностью найденных автором художественных решений. Это подтверждается также большим числом позднейших подражаний, например, тому же «Недорослю».

Начало литературной деятельности Фонвизина было отмечено переводами. Еще будучи учеником университетской гимназии, он по заказу книгопродавца университетской книжной лавки переводит в 1761 г. «Басни нравоучительные» Людвига Гольберга. Сатирические памфлеты и особенно комедии этого датского писателя были широко популярны в Европе. Известны они были и в России. Фонвизин из 251 басни книги Гольберга отобрал для перевода 183, добавив к ним позднее во втором издании еще 42 басни.

Басни Гольберга имели прозаическую форму и носили в целом назидательный характер. Многие из них были снабжены дидактическими нравоучениями. Однако встречались басни, напоминавшие народный анекдот, остроумную сатирическую миниатюру, что свидетельствовало о демократических симпатиях просветительски настроенного автора. При всей морализирующей направленности содержания сборника заключенный в отдельных баснях критический пафос нередко придавал им острое социальное звучание. «Осел купил дворянство и начал гордиться тем пред своими товарищами. Сорока, услышав то, сказала:

„Невозможно тем гордиться такой глупой твари, и он со всем своим дворянством остается всегда глупым ослом“» (Басня 136. «Осел-дворянин», 1, с. 357). Так под покровом иносказания высмеивается заносчивость выскочек, гнушающихся своего простого происхождения. Не менее примечательна по смыслу басня 9 «Хамелеон и кошка». Оказавшийся в несчастье хамелеон по совету мудрой кошки поступил на службу при дворе и, используя свою способность к переменчивости, легко и быстро сделал там карьеру, став знатным министром. Но когда кошка обратилась к нему за поддержкой, хамелеон отрекся от знакомства с нею. «Теперь по всем обстоятельствам вижу я,— говорила она (кошка,— *Ю. С.*),— что он совершенно придворная тварь» (1, с. 271). Пройдет совсем немного времени, и Фонвизин на собственном опыте сможет убедиться в истинности заключенного в этой басне нравоучения. Не случайно во второе издание своих переводов в 1765 г. Фонвизин включит басню «Пан делает учреждения», в которой обличалось тунеядство верхов общества и утверждалась социальная ценность простых тружеников. Можно считать, что перевод книги Л. Гольберга явился для молодого Фонвизина первой школой просветительского гуманизма, заронив в душе будущего драматурга интерес к социальной сатире.

Решающим фактором для дальнейшей судьбы Фонвизина-писателя явилось его внезапное определение на службу в иностранную коллегию и последовавший в 1763 г. переезд вместе с двором в Петербург. Вчерашний студент сначала используется как переводчик, а вскоре назначается секретарем «для некоторых дел» при статс-советнике И. П. Елагине. Выполнение мелких поручений, ведение служебной переписки чередуются с обязательными посещениями официальных приемов при дворе (куртагов), придворных маскарадов. Фонвизин сближается с литературными и театральными кругами Петербурга, очень часто посещает спектакли различных трупп при дворе.

Придворная жизнь при всем ее внешнем блеске тяготит Фонвизина. Поначалу сдержанно, но с годами все более настойчиво в его письмах к родным начинают звучать мотивы одиночества и неудовлетворенности мишурной суетой светской жизни: «Я истинно получил ужасное омерзение ко всем вздорам, в которых нынешнего света люди главное свое удовольствие полагают. Счастие свое полагаю я в одном спокойствии, которого, живучи без

вас, я, конечно, чувствовать не могу»,— замечает он в письме к родителям летом 1768 г. И чуть ниже прибавляет: «Когда большие бояре держатся в черном теле, тогда они всего любезнее в свете; а как скоро из него выходят, то всех людей становят прахом пред собою и думают, что царствию их не будет конца» (2, с. 348). Пройдет еще два года, но Фонвизин так и не свыкнется со своим положением придворного чиновника. «Что же надлежит до меня, то знай, матушка,— напишет он сестре в 1770 г.,— что я весьма скучаю придворной жизнью. Ты ведаешь, создан ли я для нее» (2, с. 351).

В середине 1760-х гг. Фонвизин сближается с Ф. А. Козловским, благодаря которому входит в кружок петербургских молодых вольнодумцев, поклонников Вольтера. В их обществе Фонвизин получает первые уроки религиозного вольномыслия. «Лучшее препровождение времени (в этом кружке,— *Ю. С.*) состояло в богохулии и кощунстве» (2, с. 95),— будет позднее вспоминать Фонвизин. Ко времени знакомства с Козловским относится сочинение знаменитой сатиры Фонвизина «Послание к слугам моим — Шумилову, Ваньке и Петрушке». По своей форме сатира продолжала традиции стихотворных сатирических посланий классицизма, утвержденных авторитетом Буало. Но молодой Фонвизин использовал эту форму довольно оригинально. Все содержание сатиры пронизано откровенной иронией, травестирующей неписаные законоположения официальной морали. Автор обращается поочередно к своим слугам с вопросом, над которым веками билась философская мысль: какова цель мироздания, «на что сей создан свет»? И ответы слуг звучат едкой сатирой на современное состояние общества. Центральным обвинителем выступает кучер Ванька. Он много ездит и поэтому много повидал. Всеобщий обман и корыстолюбие являются, по его мнению, единственным и всеопределяющим законом жизни в свете:

Попы стараются обманывать народ,
Слуги — дворецкого, дворецкие — господ,
Друг друга господа, а знатные бояря
Нередко обмануть хотят и государя.
И всякий, чтоб набить потуже свой карман,
За благо рассудил приняться за обман.

(1, с. 211)

Антиклерикальный пафос сатиры навлек на автора обвинения в безбожии. Действительно, в литературе XVIII в. немного найдется произведений, где корыстолюбие духовных пастырей, развращающих народ, обличалось бы так остро. «За деньги самого всевышнего творца // Готовы обмануть и пастырь, и овца»,— подводит итог своим наблюдениям Ванька. Ответить на поставленный вопрос в конечном итоге оказывается не в состоянии и тот, кто его задал, т. е. сам автор.

Этапным произведением для творческого самоопределения Фонвизина как сатирика стала комедия «Бригадир» (1769). Она явилась своеобразным итогом тех поисков по созданию русской самобытной комедии, какими были отмечены 1760-е гг. В то же время она несла в себе новые, глубоко новаторские принципы драматургического искусства в целом. Для понимания новаторства Фонвизина в этой комедии следует вспомнить, какие формы комедийной сатиры существовали в русской драматургии до «Бригадира» и какие факторы подготовили ее появление.

* * *

Первые образцы русской комедии нового типа были созданы А. П. Сумароковым в 1750-е гг. Одновременно он же заложил традиции активного использования комедии как средства сатиры. В данном случае наша задача и будет ограничена анализом сатирического аспекта его комедий.[2] В определении Сумароковым предмета и функции комедии, как они даны в его «Епистоле о стихотворстве» (1747), практически наблюдается идентичность с предметом и функцией сатиры:

> Свойство комедии издевкой править нрав:
> Смешить и пользовать прямой её устав.
> Представь бездушного подьячего в приказе,
> Судью, что не поймет, что писано в указе.
> Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
> Что целый мыслит век о красоте волос.[3]

Связь с сатирой наглядно проявляется в содержании ранних сумароковских комедий, к которым относятся «Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора». Композиционная структура этих пьес складывается из фарсовых сценок, сцементированных несложным сюжетом, восходящим обычно к схемам итальянской комедии масок. Педанты и хвастливые вояки, подьячие и петиметры выступают женихами дочерей, за которыми стоят заби-

тые своими сварливыми супругами отцы. Активную роль в развенчании незадачливых искателей выполняют ловкие слуги и служанки. Сюжетная фабула в ранних комедиях Сумарокова очень слабо заявлена и служит всего лишь своеобразным каркасом, организующим последовательность самовыявления обличаемых персонажей, каждый из которых персонифицировал тот или иной порок.

Впрочем, уже в этих ранних фарсовых комедиях Сумарокова наблюдаются отдельные детали, по-своему подготавливавшие проблематику и приемы фонвизинских комедий. П. Н. Берков, в частности, отмечал, что в образе петиметра Дюлижа из комедий «Чудовищи» и «Пустая ссора» проглядывают черты главного героя комедии Фонвизина «Бригадир», галломанствующего Иванушки. [4] «Для чего я родился русским!— заявляет Дюлиж (комедия «Чудовищи»).— О натура! не стыдно ли тебе, что ты, произведя меня прямым человеком, произвела меня от русского отца? Сносно ли мне ето, что едакой человек одной со мною нации? Да еще он же и риваль мой!» (V, с. 287). В последних фразах имелся в виду соперник петиметра, подьячий Хабзей. Нетрудно почувствовать в словах Дюлижа интонации речей презирающего своих родителей Иванушки. Справедливо и наблюдение П. Н. Беркова, касающееся образа недоросля Фатюя (комедия «Пустая ссора»), в котором исследователь видел предвосхищение Скотининых и знаменитого Митрофанушки. [5]

Кроме того, в той же комедии «Пустая ссора» Сумароков впервые в русской драматургии использует прием макаронического стиля, когда речь в диалоге петиметра и кокетки обильно насыщается произносимыми на русский лад французскими словами. Вот это диалог:

Дюлиж. Я не думал, что я вас сегодня еще увидеть удостоюсь.

Деламида. Ето для вас, чтоб меня видеть, не очень велико.

Дюлиж. Всево больше, сударыня.

Деламида. Вы так мне *флатируете,* что уж невозможно.

Дюлиж. Вы мне не поверите, что я вас *адорирую.*

Деламида. Я етова, сударь, не *меритирую.*

Дюлиж. Я думаю, что вы довольно *ремаркированы* быть могли, что я *опре де вас* всегда в конфузии.

Деламида. Что вы *дистре*, так ето может быть от чево другова.

Дюлиж. Я все, кроме вас, *мепризирую.*

Деламида. Я етой *пансе* не имею, чтоб я и впрямь в ваших глазах *емабль* была.

Дюлиж. *Треземабль,* сударыня, вы как день в моих глазах» и т. д. (V, с. 388—389).

Этот прием будет блестяще использован Фонвизиным в его «Бригадире».

Еще одна черта, придававшая ранним комедиям Сумарокова сатирическую направленность,— их памфлетность. На эту особенность также неоднократно указывали исследователи. Сумароков использует жанр как средство литературной борьбы. Он выводит на сцене в облике ученых педантов Тресотиниуса и Критициондиуса своего литературного противника В. К. Тредиаковского. Кичащиеся ученостью, незадачливые женихи-педанты с позором посрамляются. Пародийное обыгрывание сочинений Тредиаковского, шаржирование его стилистической манеры позволяли современникам мгновенно узнавать в педантах знаменитого эрудита и переводчика галантного романа «Езда в остров любви».

Позднее, в 1760-е гг., структурный облик сумароковских комедий изменится. В фабуле пьес появятся черты жанра «слезной» мещанской драмы. Но это не уменьшит, а, наоборот, усилит сатирическое звучание его комедий. Наиболее отчетливо эти изменения проявились в пьесах «Опекун», «Лихоимец» и «Ядовитый», ознаменовав новую ступень в эволюции метода комедийной сатиры. В поисках усиления обличительной действенности комедий Сумароков освобождает их от приемов фарсового комизма, прибегая к гротеску и сосредоточивая внимание на обличении центральных персонажей, воплощающих порочные страсти. Это коварный Чужехват, главное действующее лицо комедии «Опекун», лишающий наследства сирот и незаконно удерживающий в доме в качестве слуги молодого человека, имение которого он собирается присвоить. Это доходящий до изуверства Кащей («Лихоимец»), ростовщик, который из-за скупости держит слуг впроголодь, заставляя их воровать дрова. Это, наконец, безбожный лицемер и злоязычник Герострат («Ядовитый»), шантажирующий дочь и отца, оказавшихся в зависимости от него.

Памфлетность и здесь определяет сатирическую подоснову содержания названных комедий. Целый ряд признаков в характере Чужехвата и особенно Кащея позволяет считать, что в них Сумароков намеренно вывел карикатурный портрет своего зятя А. И. Бутурлина (о котором уже неоднократно шла речь в предыдущих главах), известного непомерной скупостью, ханжеством и жестоким обращением с дворовыми. Образ Герострата

также имел, вероятно, своего прототипа, а возможно и не одного, из числа литературных неприятелей Сумарокова.[6] Однако в идейном плане указанная памфлетность дополняется широкими обобщениями, вытекавшими из общего критического пафоса содержания пьес.

Усиление сатирического звучания комедий достигается на новом этапе за счет активного насыщения их действия публицистически заостренными монологами, представлявшими собой образцы острейшей прозаической пародийной сатиры. Как бы травестируя тематику высоких жанров, Сумароков устами порочных персонажей своих комедий (Кащей, Герострат) произносит пышные тирады о бесполезности в мире таких понятий, как «честь» и «совесть», заставляет героев возносить полные кощунства молитвы, в которых те просят бога не лишать их украденного, и т. п. Показателен, например, монолог Герострата, когда он остается один на сцене (явл. 6):

«О химера, химера, вымышленная ради обуздания совести политиками и почитаемая дураками, ради утеснения свободы и чувствия, нарицаемая, по нашему легкомыслию, честностию! Ежели бы ты имела важность, так были бы почитаемы твои противники и презираемы твои последователи! За то ли кланяются людям низко, что они честны? У тех ли больше приятелей и меньше неприятелей, которые честны? Тем ли больше благотворят, которые честны?... Бесчестный ограбленным имением великолепно торжествует день тот, который его произвел на свет ради вреда и погибели ближнему; а честной тот день, который его к пользе ближнего произвел на свет, оплакивает, посаженный за долги в темницу» (V, с. 169—170).

В другой комедии («Опекун») в разработке мотива «чести» в его травестированном осмыслении появляются черты памфлета. Откровения Чужехвата, доказывающего своей служанке пользу воровства, преподносятся как торжество здравого смысла, ибо подтверждаются реальной жизненной практикой. Чужехват ссылается на факты: «Намнясь видел я, как честной-то, по-вашему, и бесчестной, а по-моему, разумной и безумной принималися. Бесчестной-ат, по-вашему, приехал; так ему стул, да еще в хорошеньком доме: все ли в добром здоровьи? Какова твоя хозяюшка? Детки? Что так запал? Ну к нам не жалуешь, ни к себе не зовешь; а все ведают то, что он чужим и неправедным разжился. А честнова-та человека детки пришли милостыни просить, которых отец ездил до Китайчетова цар-

ства и был во Камчатном государстве; и об этом государстве написал повесть, однако сказку-то ево читают, а детки-то ево ходят по миру, а у дочек-то ево крашенинные бостроки, да и те в заплатах» (V, 13). Такова цена истинной честности в современном автору обществе. Наглядность обличения усиливалась тем, что Сумароков опирался на реальный факт — судьбу русского географа С. П. Крашенинникова, первого исследователя Камчатки, труд которого «Описание земли Камчатки», вышедший в год смерти путешественника, стал скоро широко известен. Дети же его остались без средств к существованию.

Так сатира фарсовая ранних комедий Сумарокова уступает место сатире публицистической. Памфлетность же подчиняется теперь широким задачам формирования общественного мнения. Порой Сумароков прямо использует жанр комедии для постановки вопросов, обсуждение которых вскоре окажется в центре внимания сатирических журналов 1769—1772 гг. В комедии «Лихоимец» в разговоре слуг, обсуждающих своего господина Кащея, затрагивается вопрос о прерогативах сатиры:

Пасквин. Как ево по сие время никто в Сатиру не внесет?

Клара. Это правда, что он сатиры достоин: а он так этого слова не любит, как смерти, Сатиру и Пасквиль за одно почитая.

Пасквин. Дорого бы я дал, ежели бы Сатиру кто на нево сделал.

Клара. Жалеть о нем, так жалеть о беззаконии.

Пасквин. Намнясь некоторые господа говорили, что сколько хвала и награждение утверждает добродетели, толико хула и наказание искореняет пороки: а мне кажется, что они дело говорили.

Клара. А Кащея, едакова смраднова человека, хулою не исправишь; виселица ему Сатира...» (V, с. 112—113).

Проблема роли сатиры в исправлении общественных нравов, как она решалась в полемике между «Трутнем» и «Всякой всячиной», здесь уже фактически поставлена. И не случайно Новиков, отстаивая в споре с екатерининской «Всякой всячиной» принцип сатиры «на лицо», будет прямо ссылаться на комедии Сумарокова. Он, в частности, вспомнит образ Кащея из комедии «Лихоимец», соотнеся его с мольеровским Гарпагоном («Трутень», 1769, л. XXV).

Но приведенный эпизод важен еще в одном отношении. В нем особенно наглядно проявляется метод использования Сумароковым комедий в сатирических целях. Драматург делает слуг главными обвинителями своих порочных господ. То, что в ранних комедиях носило фарсовый

характер, теперь приобретает оттенок идейных деклараций. Ясно, что в рассуждениях слуги и служанки звучит голос самого автора. Сходная ситуация наблюдается и в комедии «Ядовитый», где в VII явлении происходит диалог между Геростратом и слугой Дромоном. Диалог по стилю напоминает жанр «разговора в царстве мертвых», ибо господин и слуга на равных обсуждают вопросы истинной веры в бога, правильной и ложной доброты, высказываются о различии пасквилей и сатиры. При этом носителем здравых и правильных понятий по каждому вопросу выступает именно слуга.

Тенденция делать слуг глашатаями добродетели и своеобразными судьями своих утративших нравственное достоинство господ была свойственна «слезной» мещанской драме. В условиях русской действительности использование данного приема в жанре комедии служило усилению сатирического задания пьес. И эта тенденция в самых поздних комедиях Сумарокова еще более усилится. В 1772 г. им будут созданы три пьесы: «Рогоносец по воображению», «Мать совместница дочери» и «Вздорщица».

На характере этих комедий несомненно сказалось воздействие фонвизинского «Бригадира», ибо в них сильна бытовая нравоописательная стихия и много юмора. Но сатирический аспект их содержания по-прежнему носит несколько отстраненный характер. Сатира не растворена в действии, а словно выделена в тирадах, произносимых все теми же добродетельными слугами. Сошлемся хотя бы на рассуждения служанки Нисы из комедии «Рогоносец по воображению»: «Да и сами-то мелкие дворяне несносны: я не о всех говорю; есть довольно и хороших между ними людей; а по некоторой части дуются как лягушки и думают только о своем благородстве, которое им по одному имени известно... Нет несноснее той твари, которая одной тенью благороднова имени величается и которая, сидя возле квашни, окружена служителями в лаптях и кушаках и служительницами босыми и в сарафанах, боярским возносится титлом» (VI, с. 17). Обличительный пафос этих слов несомненно доказывает, что устами служанки выражает свои убеждения автор.

Отстраненный характер сатиры в поздних комедиях Сумарокова подтверждается и тем, что зачастую обличение облекается в нарочито сниженные, эпатирующие стилистические формы с привлечением мотивов, использо-

вавшихся им в баснях и в журнальной прозе. Так, в комедии «Вздорщица» очень важная роль в донесении авторских мыслей отводится по ходу действия пьесы дураку. Он выполняет роль шута в доме своенравной помещицы, но его суждения исполнены здравого смысла. Во II явлении между дураком и слугой Розмарином происходит следующий диалог:

Дурак. Да разве между бояр-то ни дураков, ни дур нет?

Розмарин. Столько же, как и между простолюдинами.

Дурак. Для чего ж и их так не наряжают?

Розмарин. Для того, что в них господская кровь. А господская кровь, говорят, почетнее нашей.

Дурак. Так поучи дурака и расскажи мне, брат, это: когда боярская кровь лучше нашей, так и блоха та почетнее, которая кровь барскую сосет?

Розмарин. Когда кровь их почтеннее, так и блохи те благороднее (VI, с. 115).

Вспомним притчу Сумарокова «Блоха»:

Блоха, подъемля гордо бровь,
Кровь барскую поносит,
На воеводство просит,
Кричит: «Во мне все барска кровь».
Ответствовано ей: на что там барска слава;
Потребен барской ум и барская расправа.

(VII, с. 283)

Можно вспомнить в связи с этим и рассмотренную в предыдущей главе сатирическую миниатюру в прозе «О блохах», помещенную в «Трудолюбивой пчеле».

Все сказанное лишний раз подтверждает целенаправленность сатирического творчества Сумарокова. Однако в жанре комедии полного слияния сатирического задания пьес с драматическим их действием ему достигнуть не удалось. В драматургической системе Сумарокова обличительные монологи слуг, исполненные сатирического подтекста сцены и диалоги зачастую выглядят структурно обособленными, не вытекая ни из логики развития действия, ни из характера персонажей, которым доверено произносить эти тирады. Автором, сумевшим достичь органичного слияния задач сатиры с законами комедийного жанра, явился Фонвизин.

* *

Говоря о факторах, подготовивших непосредственное появление «Бригадира», следует прежде всего иметь в виду те поиски по созданию самобытной русской комедии, которые в середине 1760-х гг. предпринимались в кружке И. П. Елагина, сплотившего вокруг себя молодых драматургов. В конечном итоге их поиски привели к утверждению принципов нравоописательной комедии.[7] С другой стороны, известным толчком в оформлении замысла для Фонвизина могло послужить восприятие уроков драматургии Д. Дидро. Наконец, несомненно стимулирующее влияние на выработку принципов типизации основных персонажей «Бригадира» оказал тот опыт сатирических портретов и нравоописательных зарисовок, который с избытком Фонвизин мог почерпнуть в ходе полемики между сатирическими журналами 1769 г. Мы целиком разделяем мнение П. Н. Беркова насчет прямого участия Фонвизина в этих изданиях, о чем конкретно говорилось в предыдущей главе.

Благодаря всему этому Фонвизин сумел усилить обличительную действенность жанра комедии, вернув ей одновременно в обновленном виде традиции фарсовой манеры мольеровской школы. Но это не было простым возвращением к внешнему комизму ранних пьес Сумарокова. На новом этапе фарсовая сатира «комедии масок» и памфлетность обличений «комедии характеров» уступили место комически заостренному исследованию нравов общества. «Бригадир» и явился первым крупным достижением на этом пути.

Детальный анализ всех аспектов идейного содержания и композиционной структуры комедии не входит сейчас в нашу задачу. Попробуем раскрыть новый уровень, достигнутый Фонвизиным в выполнении жанром сатирического задания.

Уже с поднятия занавеса зритель оказывался погруженным в обстановку, поражавшую жизненной реальностью. Об этом можно судить по вводной ремарке к первому акту комедии: «*Театр* представляет комнату, убранную по-деревенски. *Бригадир,* в сюртуке ходит и курит табак. *Сын* его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. *Советник* в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит *Советница* в дезабилье и корнете и, жеманяся,

чай разливает. *Бригадирша* сидит одаль и чулок вяжет. Софья также сидит одаль и шьет в тамбуре» (1, с. 47).

В этой мирной картине домашнего уюта все значимо и одновременно все натурально: и деревенское убранство комнаты, и одежда персонажей, и их занятия, и даже отдельные штрихи в манере поведения. Предпосылаемой ремаркой автор уже намечает и характер будущих взаимоотношений между действующими лицами, и сатирическое задание пьесы. Не случайно сын и советница предстают на сцене оба «в дезабилье» за чаем, один «кобеняся», а другая — «жеманяся».

Сама установка на достоверность в передаче бытовых реалий, сопутствовавших развитию драматического действия в комедии, отвечала сценическим новациям театра Дидро, влияние которых несомненно сказалось в «Бригадире».[8] Но был один существенный момент, разделявший творческие позиции двух драматургов, без учета которого специфика комедии Фонвизина не может быть уяснена. Теория театра Дидро, родившаяся в канун Великой французской буржуазной революции, отражала вкусы и запросы третьесословного зрителя, утверждая по-своему значительность среднего человека и тех нравственных качеств, которые порождались скромным укладом жизни простого труженика. Это был новаторский шаг, повлекший за собой пересмотр многих традиционных, признававшихся до этого незыблемыми представлений о функции театра и о границах художественности.

Фонвизин не мог, естественно, механически следовать программе его пьес по той причине, что нравственные коллизии драматургии Дидро не подкреплялись реальными условиями русской общественной жизни. Он воспринял у Дидро требование верности натуре, но подчинил этот художественный принцип иным задачам. Центр тяжести идейной проблематики в комедии Фонвизина перемещался в сатирико-обличительную плоскость.

Все действующие лица в «Бригадире» — русские дворяне. В скромной будничной атмосфере среднепоместного быта личность каждого персонажа раскрывается словно исподволь в разговорах. Зритель узнает и о склонности к мотовству кокетки Советницы, и о нелегкой судьбе проведшего жизнь в походах Бригадира. Проясняется ханжеская натура нажившегося на взятках Советника и забитость безропотной Бригадирши. Мысли и поступки персонажей не выходят на первый взгляд за пределы обыч-

ных повседневных забот. Накануне ожидаемой свадьбы следуют советы старших молодым, обсуждаются вопросы домашней экономии, достоинства хозяев и гостей. Но постепенно от действия к действию духовные интересы персонажей раскрываются с различных сторон, обретая новые стимулы для своего проявления. И шаг за шагом обнажается своеобразие художественных решений, найденных Фонвизиным в его новаторской пьесе.

В первой же сцене советник рекомендует своему будущему зятю больше читать. Вопрос Ивана: «Что читать?» — вызывает цепь реплик окружающих. Непосредственность, с какой каждый персонаж высказывает свое отношение к чтению, становится прекрасным средством для раскрытия умственного кругозора главных героев пьесы. Бригадир советует читать «артикул и устав военный», Советник — «уложение и указы. Кто их, будучи судьею, толковать умеет, тот, друг мой зятюшка, нищим быть не может» (1, с. 48). Бригадирша советует читать ее «расходные тетрадки», Советница — «любезные романы», признаваясь, что, «не читав их, рисковала бы остаться навеки дурою». Сын принимает сторону Советницы: «Madame, вы говорите правду. О! vous avez raison. Я сам, кроме романов, ничего не читывал, и для того-то я таков, как вы меня видите» (1, с. 49).

Последнее замечание Ивана вызывает произнесенную «в сторону» реплику Софьи: «Для того-то ты и дурак». Эта реплика, обращенная не столько к действующим на сцене лицам, сколько к зрителям, служит дополнительным сигналом для обнаружения сатирического задания пьесы. Фонвизин как бы акцентирует внимание зрителя на тонко найденном им приеме саморазоблачения персонажей, которым достигается комический эффект. Этот прием будет часто использован по ходу действия.

Вот, например, оставшиеся наедине Советница и Сын рассуждают о модных головных уборах. «По моему мнению,— заявляет Иван,— кружева и блонды составляют голове наилучшее украшение. Педанты думают, что это вздор и что надобно украшать голову снутри, а не снаружи. Какая пустота! Черт ли видит то, что скрыто, а наружное всяк видит.

Советница. Так, душа моя: я сама с тобою одних сентиментов; я вижу, что у тебя на голове пудра, а есть ли что в голове, того, черт меня возьми, приметить не могу.

Сын. Pardieu! Конечно, этого и никто приметить не может» (1, с. 56). Убийственность подобного обмена любезностями для самохарактеристики морального облика обоих очевидна. Но важно, что вытекающий из приведенного диалога комический подтекст, ясный для зрителя, но не осознаваемый говорящим персонажем, вызывается словами самих же говорящих. Сатира растворена в действии комедии, и обличительный приговор моральному уродству персонажей выносится их же речами и поступками, а не привносится извне. В этом и состояло принципиальное новаторство метода Фонвизина-сатирика.

Недавно побывавший в Париже Иван полон презрения ко всему, что его окружает на родине. «Всякий, кто был в Париже,— откровенничает он,— имеет уже право, говоря про русских, не включать себя в число тех, затем, что он уже стал больше француз, нежели русский» (1, с. 77—78). В презрении его к своим родителям, которых он прямо называет «животными», Иван находит полную поддержку Советницы: «Ах, радость моя! Мне мило твое чистосердечие. Ты не щадишь отца своего! Вот прямая добродетель нашего века» (1, с. 54).

Нелепое поведение новоявленного «парижанца» Ивана и приходящей от него в восторг Советницы наводит на мысль, что основу идейного замысла комедии составляет борьба с пороками модного воспитания, порождающего слепое поклонение всему французскому. Манерничанье Ивана и жеманство Советницы на первый взгляд как будто бы противопоставлены рассуждениям умудренных жизненным опытом родителей. Эта пара помешанных на всем французском действительно выдвигается на передний план смехового обличения. Но сатирический пафос «Бригадира» не ограничен только программой борьбы с французоманией. Родственность Иванушки всем остальным персонажам очень скоро вскрывается драматургом, когда в следующем эпизоде того же первого действия присутствующим на сцене приходится высказывать свои мнения о грамматике. Польза ее единодушно отрицается. «Сколько у нас исправных секретарей, которые экстракты сочиняют без грамматики, любо-дорого смотреть! — восклицает Советник.— У меня на примете есть один, который что когда напишет, так иной ученый и с грамматикою вовеки того разуметь не может». Ему вторит Бригадир: «На что, сват, грамматика? Я без нее дожил почти до шестидесяти лет, да и детей взвел». Не отстает от супру-

га и Бригадирша: «Конечно, грамматика не надобна. Прежде нежели ее учить станешь, так вить ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли — бог знает». Не видят особой нужды в грамматике и Советница с Сыном. Первая признается, что лишь однажды она пригодилась ей «на папильоты». Что касается Ивана, то, по его признанию, «свет мой, душа моя, adieu, ma reine, можно сказать, не заглядывая в грамматику» (1, с. 52—53).

Эта новая цепь откровений, обнажая умственный кругозор основных персонажей комедии, конкретизирует предыдущие эскизные наброски их портретных самохарактеристик, подводя нас к пониманию авторского замысла. В обществе, где царствуют умственная апатия и бездуховность, приобщение к европейскому образу жизни оказывается злой карикатурой на просвещение. В пустоголовии детей, бредящих заграницей, повинны родители. Нравственное убожество Ивана, гордящегося своим презрением к соотечественникам, подстать невежеству и духовному уродству остальных. Эта мысль доказывается всем дальнейшим ходом происходящих на сцене событий. Так Фонвизин ставит проблему истинного воспитания в центр идейного содержания своей пьесы. Разумеется, в комедии эта идея утверждается не декларативно, а средствами психологического самораскрытия персонажей. Образцы его мы частично демонстрировали выше.

Пьеса не имеет выделенной экспозиции — этого традиционного звена композиционной структуры «комедии интриги», где слуги вводят зрителей в курс дела, знакомя их с обстоятельствами жизни своих господ. Личность каждого выясняется в ходе обмена репликами, а потом реализуется в действиях. Герои продолжают говорить о службе, обсуждая жизненные перипетии друг друга, играют в карты. Но за этой будничной обстановкой среднепоместного быта постепенно от сцены к сцене начинает вырисовываться еще один сатирический аспект содержания комедии, позволяющий основным ее героям раскрыться с новой стороны. Волокитство Ивана, который уже в одной из первых сцен комедии заводит шашни с женой хозяина дома, как бы служит сигналом к тому, что в поступки всех главных героев вторгается мотив любовной страсти.

Фонвизин нашел интересный и новаторский путь усиления сатирико-обличительного пафоса комедии. В его

«Бригадире», по существу, своеобразно травестировалась содержательная структура мещанской драмы, от традиций которой он объективно отталкивался. Солидные, обремененные семействами отцы пускались в любовные интриги. Пьеса насыщалась множеством комических, граничащих с фарсом, сцен и диалогов. Будничная достоверность портретных характеристик перерастала в комически заостренный гротеск.

Оригинальность действия в «Бригадире» состояла также в отсутствии в комедии слуг как двигателей интриги. Не было в ней и других традиционных типов с комическим амплуа (педантов, подьячих и т. п.). И тем не менее комизм действия нарастает от сцены к сцене. Он возникает благодаря динамическому калейдоскопу переплетающихся любовных эпизодов. Светский флирт кокетки Советницы и галломанствующего Ивана (д. I) сменяется признаниями лицемерного святоши Советника, обхаживающего ничего не понимающую Бригадиршу (д. II), и тут же по-солдатски прямолинейно объясняется перед Советницей Бригадир (д. III).

Обладая особым мастерством создания речевых портретов, Фонвизин дает психологическую характеристику персонажей, превосходно оттеняя нюансы поведения каждого за счет дифференциации их речи. Ссылки на Священное писание не сходят с языка Советника, не знающего, чего больше страшиться — «вечныя муки на том свете» или «теплыя веры сожителя» предмета своей страсти. Зато объяснение в любви Бригадира напоминает стиль военных сводок: «Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один первый их выстрел прострелил уже навылет мое сердце, и прежде, нежели они меня ухлопают, сдаюся я твоим военнопленным... Я как храбрый полководец, а ты моя фортеция, которая как ни крепка, однако все брешу в нее сделать можно» (1, с. 80),— признается он Советнице. В финале комедии соперничество отца с сыном грозит перерасти в потасовку, и только общее разоблачение незадачливых «любовников» и «любовниц» уравнивает их в своих грехах.

Показательно, что уже в этой комедии Фонвизин находит один конструктивный прием сатирического обличения, который позднее, в комедии «Недоросль», явится едва ли не основополагающим принципом типизации отрицательных персонажей. Я имею в виду мотив уподобления человека животному, благодаря чему мерилом нрав-

ственных достоинств такого человека становятся качества, присущие скоту.

Выше уже упоминалось вскользь о признании Ивана, сетующего на своих родителей, в которых он видит «животных» (д. I). Для Советницы, страдающей от деревенской жизни, все соседи тоже «неучи» и «скоты». «Они, душа моя, ни о чем больше не думают, как о столовых припасах; прямые свиньи» (1, с. 55). В первом акте подобные аттестации в устах персонажей, духовные интересы которых не идут дальше модного кривляния, пока что лишь усугубляют ничтожество Ивана и Советницы. Но по ходу развития действия комедии в сферу обличительного комизма вовлекаются и остальные персонажи. И намеченный мотив получает дополнительные стимулы для того, чтобы вновь всплыть в третьем действии, в беседе Бригадира с сыном. Поначалу уподобления животным (ослу, лошади, медведю), помогая объясняться отцу с сыном, носят относительно невинный характер. Но вот рассерженный Иван в ответ на напоминание Бригадира, чтобы сын не забывал, кто его отец, прибегает к логическому доводу:

Сын. Скажите мне, батюшка, не все ли животные, les animaux, одинаковы.

Бригадир. Это к чему? Конечно, все. От человека до скота. Да что за вздор ты мне молоть хочешь?

Сын. Послушайте, ежели все животные одинаковы, то вить и я могу тут же включить себя?

Бригадир. Для чего нет? Я сказал тебе: от человека до скота; так для чего тебе не поместить себя тут же?

Сын. Очень хорошо; а когда щенок не обязан респектовать того пса, кто был его отец, то должен ли я вам хотя малейшим респектом? (1, с. 74).

Глубина фонвизинского сарказма и достигаемого при этом обличительного эффекта состоит в том, что признания качеств животного за собой следуют от самих героев. Это все тот же прием комической самохарактеристики, когда иронический подтекст, скрытый в речи персонажа, становится приговором самому говорящему. Этот прием, варьируемый на все лады в речах персонажей, призван не только усилить комизм действия, но и служить своеобразным эталоном духовных качеств героев. Вот плачущая Бригадирша жалуется на своего мужа: «Теперь Игнатий Андреевич напади на меня ни за что, ни про что. Ругал, ругал, а господь ведает, за что. Уж я у него стала и свинья, и дура; а вы сами видите, дура ли я?» — «Конечно, видим, сударыня»,— отвечает Добролюбов (1,

с. 84). Благодаря реплике Добролюбова признание Бригадирши становится еще одним штрихом к ее сатирическому портрету.[9] Фонвизин блестяще будет использовать продемонстрированный прием в материалах, опубликованных им в «Живописце». А еще позднее в комедии «Недоросль» он положит его в основу типизации семейства Скотининых, подчеркнув это самой фамилией его членов.

Завершая анализ сатирических аспектов содержания «Бригадира», следует, однако, заметить, что в этой комедии Фонвизину не удалось избежать противоречий в выполнении обличительного задания. В данном случае они объясняются сложностью цели, которую поставил перед собой драматург: совместить всеотрицающую смеховую установку с утверждением позитивного тезиса о благотворности естественного правильного воспитания в формировании нравственно здоровой личности. Выполнение такой задачи могло быть достигнуто лишь при наличии в самой структуре комедии оценочного элемента. В пьесе есть персонажи, непосредственно воплощающие нравственный идеал Фонвизина. Это — добродетельные дворяне, любящие друг друга Софья и Добролюбов. Являясь носителями авторской точки зрения на происходящее, они выполняют в структуре комедии функцию резонеров. Именно Добролюбов произносит в четвертом действии фразу, заключающую в себе идейный смысл комедии: «Правда и то, что всему причиной воспитание» (1, с. 90). Софье, как мы видели, доверяется оценка откровений Иванушки. В какой-то мере в этих образах предвосхищаются черты некоторых положительных героев «Недоросля».

В то же время идеальность названных героев диктовала известную абстрактность их психологической характеристики. Не случайно в композиционном плане Софье и Добролюбову отведено место на периферии драматического действия, и, как справедливо было замечено исследователем творчества Фонвизина, «изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы».[10] Иными словами, положительные персонажи «Бригадира» не только лишены жизненности и конкретности других героев пьесы, но в самом драматическом действии выполняют чисто внешнюю, искусственно отведенную им роль.

Такое положение диктовало потребность в дополнительных средствах позитивного оценочного фона, который был бы растворен в самом обличительном контексте

комедии. В поисках таких средств драматургу приходится порой поступаться жизненной достоверностью в обрисовке характеров высмеиваемых им типов. Так, значительная доля саркастических реплик обличительного характера в адрес представителей старшего поколения высказывается Иваном и Советницей. Их разговоры порой не лишены проницательности в оценках окружающих, и если бы не нелепая жаргонная фразеология, то трезвость суждений вполне могла бы уравнять их с положительными персонажами. Исчерпывающую характеристику своему мужу дает Советница в разговоре с Иваном (3-е явл., I д.), отметив, что тот «пошел в отставку в том году, как вышел указ о лихоимстве. Он увидел, что ему в коллегии делать стало нечего и для того повез меня мучить в деревню». Реплика Ивана: «Которую, конечно, нажил до указа»,— вносит существенный штрих в сообщение его собеседницы, которая продолжает:

— При всем том он скуп и тверд, как кремень.

Сын. Или как моя матушка. Я без лести могу сказать о ней, что она за рубль рада вытерпеть горячку с пятнами.

Советница. Мой урод при всем том ужасная ханжа: не пропускает ни обедни, ни завтрени и думает, радость моя, что будто бог столько комплезан, что он за всенощною простит ему то, что днем наворовано.

Сын. Напротив того, мой отец, кроме зари, никогда не маливался. Он, сказывают, до женитьбы не верил, что и черт есть; однако, женяся на моей матушке, поверил, что нечистый дух екзистирует (1, с. 55).

В этом диалоге, исполненном чисто фонвизинского юмора, драматургу удается высветить не только психологию петиметра и кокетки, но одновременно обогатить представления зрителя об отсутствующих на сцене Советнике, Бригадирше и ее муже. Фактически автор делает их своеобразными судьями родителей. В начале комедии это носит несколько шутливый характер. Но по мере развития действия, в ходе приближающейся развязки Фонвизин порой доверяет Ивану произнесение сентенций, явно не соответствующих его амплуа. Так, именно Иван заявляет Бригадирше в начале пятого действия на ее уговоры о женитьбе: «Матушка, довольно видеть вас с батюшкою, чтобы получить совершенную аверсию к женитьбе» (1, с. 95). И чуть позже этот же Иван после признания в том, что своей любовью к французам он обязан влиянию одного французского кучера, произносит фразу, обнаруживающую в нем способности к аналитическому мыш-

лению: «Молодой человек подобен воску. Ежели б malheureusement я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков» (1, с. 98).

Создается впечатление, что Иван не так уж безнадежно поверхностен и глуп, как его аттестует Софья. Но дело в том, что за его словами в данном случае, конечно же, скрывается точка зрения самого автора, достаточно исключить французское словечко «к несчастью». Подобные высказывания несомненно были призваны усилить воспитательную установку идеи пьесы, оттенить ее обличительный пафос за счет дидактики. В этом сказывалась специфика просветительской сатиры, эстетическая природа которой была неразрывно связана с традицией нравоучительной назидательности. Комедия «Бригадир» воплощала в своей структуре данную особенность.

Вершиной достижений Фонвизина и всей русской литературной сатиры в жанре комедии XVIII в. стал «Недоросль». Эта комедия вобрала в себя весь опыт, накопленный драматургом ранее, и по глубине идейной проблематики, по смелости и оригинальности используемых в ней художественных средств остается непревзойденным шедевром национальной драматургии столетия.

Идейное содержание и художественные особенности «Недоросля» неоднократно и с достаточной полнотой рассматривались в научной литературе, и я не вижу необходимости подробно останавливаться на общих вопросах изучения пьесы.[11] Исходя из проблематики монографии, нас будет интересовать прежде всего сатирический аспект содержания «Недоросля» и то своеобразие эстетических решений, которые были найдены Фонвизиным для выполнения обличительных задач. Естественно, что при решении этих вопросов уяснение творческого замысла автора должно составлять первую и необходимую предпосылку анализа.

Для понимания идейной проблематики и соответственно сатирического пафоса комедии важно помнить, что между временем создания «Бригадира» и написанием «Недоросля» прошло более 10 лет. За это время общественно-политические убеждения Фонвизина окрепли и расширились, а его творческий метод сатирика обрел зрелость.

Можно смело утверждать об органической связи проблематики и обличительного метода «Недоросля» с тем уровнем сатирической типизации, который был достигнут

Фонвизиным в знаменитом цикле сатирических «Писем к Фалалею», опубликованном в журнале Н. И. Новикова «Живописец» в 1772 г. Беспорядочная, казалось бы, болтовня Трифона Панкратьевича, призывающего Фалалея оставить городскую службу и попутно сообщающего сыну деревенские новости вперемежку с наставлениями, скрывает, однако, тонко продуманную и беспощадную сатиру. Так, лейтмотивом первого письма к Фалалею является по существу тоска по былым временам бесконтрольного самоуправства. «Да что уж и говорить, житье-то наше дворянское, нынече стало очень худенько. Сказывают, что дворянам дана вольность, да черт ли это слыхал, прости господи, какая вольность? Дали вольность, а ничего не можно своею волею сделать, нельзя у соседа и земли отнять, в старину-то было нам больше вольности, бывало отхватишь у соседа земли целое поле, так ходи же он да проси, так еще и десять полей потеряет». [12] Достаточно напомнить знаменитое восклицанье госпожи Простаковой «... да на что ж дан нам указ-то о вольности дворянской» (1, с. 172), чтобы ощутить наличие преемственной связи между «Недорослем» и материалами, опубликованными в «Живописце».[13] Глубина этой связи становится еще более явственной, если сопоставить повод, по которому возмущается госпожа Простакова, с откровениями Трифона Панкратьевича насчет отношений со своими крестьянами. Для Простаковой «вольность» дворянина состоит в праве высечь слугу, когда барину вздумается. Для отца Фалалея сечь мужиков тоже привычное дело: «... с мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли. Я, кажется-таки, и так не плошаю, да что ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают; секу их нещадно, а все прибыли нет, год от году все больше мужики нищают».[14]

В этой исповеди крепостника самым ужасающим является домашний тон рассказа, придающий дополнительную достоверность сообщаемому как нормальному, естественному явлению повседневной жизни во всей ее обыденности, отчего повествование создает картину огромной обобщающей силы.

Отмеченная связь содержания «Недоросля» с сатирическим пафосом «Писем к Фалелею» проявляется и в специфике методов обличения. Речь идет об особом приеме обнажения нравственного уродства членов семьи Простаковой, низменность духовного облика которых раскры-

вается через уподобление их животным. Прием этот для Фонвизина не был новым. Истоки его использования мы уже рассматривали в ходе анализа сатирического содержания «Бригадира». В цикле писем к Фалалею, содержавшем великолепные нравоописательные зарисовки и психологические портреты помещиков-крепостников, этот прием используется вновь, подчиняясь обличительным целям. Сообщая о болезни матери Фалалея, надсадившей себя во время порки крестьян в отместку за увечье любимой собаки сына, суки Налетки, Трифон Панкратьевич, отец Фалалея, жалуется: «Худа, друг мой, мать твоя, очень худа, на ладан дышит... Знать что, Фалалеюшка, расставаться мне с женою, а тебе и с матерью и с Налеткою, и она не лучше матери. Тебе, друг мой, все-таки легче моего: налеткины щенята, слава богу, живы! авось-таки которой-нибудь удастся по матери, а мне уж эдакой жены не нажить».[15] Перед нами знакомый прием уравнивания людей и животных, при котором качества последних становятся мерилом достоинств первых.

В «Недоросле» использование этого приема становится основным средством характеристики семьи Простаковой и Скотинина. Продемонстрировать это можно множеством примеров. Ограничусь двумя, наиболее показательными. Уже в первом действии, объясняя свое желание жениться на Софье, Скотинин признается своей сестре, Простаковой, что в основе его желания лежит страсть к свиньям: «Люблю свиней, сестрица, а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, котора, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целой головою» (1, с. 112). Простаков дополняет это признание: «Странное дело, братец, как родня на родню походить может. Митрофанушка наш весь в дядю. И он до свиней сызмала такой же охотник, как и ты» (там же). В словах Скотинина содержится гротесковое обобщение, превращающее его признание в уничтожающую сатиру. Даже свиньи «целой головой» выше каждого из его родни. Простакову остается лишь констатировать наследственность Митрофана.

Сарказм Фонвизина не ограничивается приведенными признаниями Скотинина. В третьем явлении второго действия в разговоре с Правдиным и Милоном Скотинин вновь разражается откровениями насчет своих видов на Софью, обнаруживая в этом свою родственность свиньям. Чего стоит хотя бы его реплика: «Я и своих поросят

завести хочу» (с. 121) или заключительное, пророческое для него самого, восклицание: «Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем или Митрофан уродом» (там же). Предсказание сбывается.

Не отстает от Скотинина и его сестра — госпожа Простакова, когда в третьем действии, не охладев еще от драки с братцем, она признается приехавшему только что Стародуму: «У меня материно сердце. Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» (1, с. 136). Форма выражения материнских чувств Простаковой вполне сродни уровню эмоциональных переживаний родителей Фалалея.

Но связь с традициями сатирической журналистики 1769—1772 гг. при всей их важности не исчерпывает источников, питающих идейный и обличительный пафос «Недоросля». Помимо сатиры, пронизывающей все сцены жизненного уклада семейства Простаковой и раскрывающей духовное ничтожество этой группы персонажей как бы изнутри, другим источником обличительного пафоса «Недоросля» является публицистика. На сцене присутствует группа положительных дворян, контрастно противопоставленная своими взглядами на жизнь скотскому существованию родственников Митрофана. Диалоги Стародума и Правдина, в которых затрагиваются широкие, порой государственные проблемы,— это страстные публицистические выступления, заключающие авторскую позицию в объяснении причин нравственного упадка русского дворянства. Публицистический пафос речей Стародума и Правдина также выполняет обличительную функцию. Но здесь обличение сливается с утверждением позитивных идеалов автора, и поэтому оно отстранено от традиции смеховой сатиры.

В научной литературе неоднократно отмечалось наличие прямой связи между высказываниями Стародума и Правдина и ключевыми положениями сочинения Фонвизина «Рассуждение о непременных государственных законах». Этот публицистический трактат был задуман как своеобразное вступление к подготавливавшемуся в конце 1770-х гг. Н. И. и П. И. Паниными проекту «фундаментальных прав, непременяемых на все времена никакой властью». Рассказы Стародума о царящих при дворе нравах, его рассуждения о должности государя прямо перекликаются с программными положениями трактата. Вот почему глубоко закономерен вывод П. Н. Беркова

о том, что идейное содержание «Недоросля» имеет скрытую антиекатерининскую направленность. «Здравый рассудок и опыт всех веков показывают, что одно благонравие государя образует благонравие народа. В его руках пружина, куда повернуть людей: к добродетели или пороку» (2, с. 266—267). Эти слова из «Рассуждения о непременных государственных законах» могут служить своеобразным комментарием к высказываниям Стародума. Коль скоро добродетельность подданных определяется «благонравием» государя, то на нем же лежит ответственность за то, что в обществе господствует «злонравие».[16]

Заключительная реплика Стародума, которой завершается «Недоросль»: «Вот злонравия достойные плоды!» — в контексте идейных положений фонвизинского трактата придает всей пьесе особое политическое звучание. В стране, где неограниченность власти помещиков над крестьянами при отсутствии должного нравственного примера со стороны высшей власти становилась источником произвола, забвение дворянством принципов сословной чести и своих обязанностей вело к духовному вырождению правящего класса. В свете общей нравственно-политической концепции Фонвизина, выразителями которой в пьесе выступали положительные персонажи, мир Простаковых и Скотининых представал зловещей реализацией торжества злонравия.

Значение комедии Фонвизина, таким образом, состояло прежде всего в том, что в ней острие политической сатиры было направлено против главного социального зла эпохи — полной бесконтрольности высшей власти, порождавшей нравственное опустошение правящего сословия и произвол, как на местах — в отношениях помещиков с крестьянами, так и на высших ступенях социальной иерархии. Учитывая, что пьеса была создана в условиях господства в России монархической системы правления, нельзя не поражаться смелости и прозорливости автора «Недоросля».

Прежде чем анализировать принципы сатиры в «Недоросле», следует определить ее функции в общей художественной системе пьесы. Уже в XIX в. Н. В. Гоголь дал наиболее проницательную на сегодняшний день оценку художественного своеобразия фонвизинской комедии. Гоголь ставил «Недоросль» в один ряд с комедией Грибоедова «Горе от ума», сосредоточивая внимание на идейной насыщенности обеих пьес: «Предмет изображения...

в них уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества».[17]

В то же время Гоголь видел в этих пьесах наличие серьезных недочетов с точки зрения их художественного совершенства. Так, в обеих комедиях, по его словам, «...содержание, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано... Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих». С этой особенностью связана и другая, касающаяся роли отдельных персонажей: «Степень потребности побочных характеров и ролей измерена... не в отношении к герою пьесы, но в отношении к тому, сколько они могли пополнить и пояснить мысль самого автора присутствием своим на сцене, сколько могли собою дорисовать общность всей сатиры». [18]

Гоголь подчеркивает отсутствие в «Недоросле» любовной интриги, традиционной в обычных комедиях, и дает определение новаторского характера произведений Фонвизина и Грибоедова: «Их можно назвать истинно-общественными комедиями, и подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов».[19]

Исследователи обычно главное внимание сосредоточивают на выводе Гоголя относительно «общественного» характера «Недоросля» и в нем видят ключ к пониманию «высшего содержания» пьесы. При этом остается в стороне очень важное предыдущее замечание Гоголя, что с заботой драматурга о внутреннем замысле и цели комедии связано ее художественное несовершенство и что цель и замысел в конечном счете сатирические. Стремление драматурга донести до зрителей «высшее содержание» своей комедии отодвигало, по мнению Гоголя, на второй план заботу о гармонической соотносимости частей композиции и естественности развития драматического действия.

В сущности приведенные высказывания Гоголя могут рассматриваться как своеобразная программа для любого исследования художественной системы «Недоросля», ибо ответ на поставленные Гоголем вопросы и будет означать уяснение авторского замысла и раскрытие неподражаемой оригинальности в его осуществлении. Сделать это можно, обращаясь к рассмотрению композиционной структуры «Недоросля», которая отличается сложностью. С одной стороны, в пьесе нет ничего случайного: каждая сце-

на, каждый персонаж, каждая реплика подчинены выявлению единого замысла. И одновременно в этой сложной, продуманной до мельчайших деталей художественной системе комедии нет структурного единства. Композиция «Недоросля» складывается из сочетания нескольких относительно самостоятельных и в то же время неразрывно связанных между собой структурных уровней.

Внимательно вглядываясь в фабулу пьесы, мы замечаем, что она соткана из мотивов, типичных для структуры «слезной» мещанской драмы: страждущая добродетель в лице Софьи, становящейся объектом притязаний со стороны невежественных и грубых искателей ее руки; внезапное появление богатого дядюшки; попытка насильственного похищения и конечное торжество справедливости с наказанием порока. И хотя подобная схема в принципе не была противопоказана жанру комедии, для комического начала здесь практически почти не оставалось места. Таков первый, ф а б у л ь н ы й, уровень структуры, организующий композиционный каркас драматического действия.

Углубляясь далее в исследование художественной системы «Недоросля», мы обнаруживаем насыщенность ее комическим элементом. В пьесе много комических сцен, в которых участвует целая группа действующих лиц, не имеющих как будто бы прямого отношения к развитию обрисованной выше фабулы. Таковы учителя Митрофана: отставной солдат Цыфиркин, недоучившийся семинарист Кутейкин и бывший кучер Вральман, ставший воспитателем дворянского недоросля. Таков портной Тришка, отчасти мамка Еремеевна. Связующими звеньями между этими лицами и фабулой пьесы служит фигура Митрофана с его родней, матерью и дядей. И все наиболее комические эпизоды пьесы так или иначе включают именно этих персонажей. Важно, однако, помнить, что объектом комизма в них являются не столько слуги, сколько их господа.

Наиболее важными эпизодами с этой точки зрения можно считать сцену с Тришкой (1-е д.), сцену объяснения Скотинина с Митрофаном (2-е д.), сцену учения Митрофана (3-е д.) и, наконец, сцену экзамена Митрофана в четвертом действии. В этих нравоописательных сценах развернута конкретная во всей своей неприглядности будничная проза жизни поместного дворянства. Ругань, драки, обжорство, собачья преданность слуг и грубое хамство господ,

обман и скотство как норма отношений между собой — вот сюжет данного содержательного аспекта комедии. Сцены, раскрывающие торжество невежества и злонравия, создают бытовой фон фабулы, выдвигая на первый план характеры членов семьи Простаковой.

Эти сцены создают второй, комедийно-сатирический, уровень художественной структуры «Недоросля». Существуя в рамках первого, фабульного плана, этот уровень имеет, однако, собственную логику раскрытия жизненных явлений, основным принципом которой будет гротесково-натуралистическая сатира.

Наконец, по ходу действия комедии выделяется группа положительных персонажей. В речах и поступках этих персонажей, как мы уже замечали, воплощаются авторские представления об идеальном человеке и благородном дворянине. Этот аспект художественного содержания «Недоросля» наиболее емко выявляется в фигурах Правдина и Стародума. Сама фамилия Правдина — как носителя истины — значаща. И позиция его в отношении других персонажей пьесы становится мерилом ценности героев.

Правдин оказывается другом Милона. Между ним и Стародумом мгновенно устанавливается духовная близость. В орбиту этих связей автоматически оказывается включенной Софья. В отношениях между персонажами возникает в свою очередь особый замкнутый мир духовных ценностей, живущий по нравственным законам, прямо противоположным нормам жизненного уклада Простаковых и Скотининых. Представление об этом мире мы выносим из бесед Правдина со Стародумом в третьем и пятом действиях и Стародума с Софьей и Милоном в четвертом действии комедии. Узловые сцены, в которых раскрывается идеологическая программа идеальных дворян, по-своему тоже внефабульны (не удивительно, что практика постановок «Недоросля» знает случай изъятия отдельных сцен, считающихся «скучными»).

Так устанавливается третий — идеально-утопический уровень структуры «Недоросля». Характерно, что круг положительных персонажей, группирующихся вокруг Правдина, в бытовом плане практически не реализован. На этом уровне композиционной структуры в комедии начисто отсутствует комический элемент. Сцены, где действуют положительные персонажи, лишены динамики и своей статичностью приближаются к философско-учительным диалогам.

Таковы основные содержательные уровни художественной структуры «Недоросля», находящиеся между собой в сложном взаимодействии и неразрывном единстве. Причем своеобразие найденного Фонвизиным решения состоит в том, что идейный замысел пьесы раскрывается через сочетание и взаимодействие блещущего комизмом сатирического гротеска, представленного в нравоописательных сценах, и абстрактной утопии в сценах, где выступают идеальные персонажи. В единстве этих полярно противоположных миров и состоит неповторимое своеобразие «Недоросля». Связь между намеченными содержательными аспектами осуществляется по принципу контрастного параллелизма, ибо на каждом из этих двух структурных уровней ставятся и параллельно решаются две центральные идеи, питающие пафос комедии.

Две проблемы особенно волнуют автора. Это, во-первых, идея истинного достоинства дворянина, утверждаемая как публицистическими декларациями в речах Стародума и Правдина, так и показом нравственного разложения дворянства. Картины деградации правящего сословия страны должны были служить своеобразной иллюстрацией к тезису о необходимости должного нравственного примера со стороны высшей власти и двора. Отсутствие такового становилось причиной произвола.

Вторая идея, питавшая пафос «Недоросля»,— идея воспитания в широком понимании этого слова. В сознании мыслителей XVIII в. воспитание рассматривалось как первоочередной фактор, определяющий, нравственный облик человека. В представлениях Фонвизина проблема воспитания приобретала государственное значение, ибо в правильном воспитании коренился, по его мнению, единственно возможный источник спасения от грозящего обществу зла — оскотинивания русского дворянства.

Если первая идея была призвана будить общественную мысль, обратить внимание соотечественников на грозящую опасность, то вторая как бы указывала на причину такого положения и подсказывала средства его исправления.

В сценической структуре пьесы воплощение этих двух идей персонифицировано в двух выделенных группах основных персонажей. Соответственно возникает как бы два плана освещения каждой проблемы: изнутри — через обстоятельное развертывание на глазах у зрителей всего уклада жизни Простаковых и Скотининых, с их нравами,

чувствами, складом мыслей. Этому и служит подавляющее большинство бытовых сцен, где отрицательные персонажи получают возможность для самораскрытия. Воспитание Митрофана предстает наглядной иллюстрацией к объяснению причин полуживотного существования, определяющего жизнь в доме Простаковой. Обе проблемы оказываются неразрывно связаны.

Второй план раскрытия обозначенных нами идей комедии спроецирован как бы извне. Мы наблюдаем мир Простаковых глазами Правдина, Стародума и других положительных персонажей из их окружения. При этом обличение мира Простаковых дополняется и усиливается безупречностью самого Стародума, демонстрирующего тут же на сцене образец верного долгу дворянина и тут же подающего примеры подлинного воспитания в наставлениях Софье и Милону, в рассказе о своем собственном воспитании. Подобная двуплановость в раскрытии проблематики пьесы определила специфику ее композиции.

Огромное общественное воздействие «Недоросля» как раз и обеспечивалось приемом контрастности, достигавшейся постоянным созданием идейной оппозиции: «сущее — должное» в решении этих двух центральных идей комедии. Параллелизм буквально пронизывает все действие пьесы: заходит ли речь об отношении к браку, касаются ли персонажи вопроса о правах и обязанностях дворянина, обсуждают ли вопросы учения. Кульминационная сцена в разработке темы воспитания — экзамен Митрофана в восьмом явлении четвертого действия, тоже имеет свою параллель. Как остроумно заметил Г. П. Макогоненко, эта сцена предваряется еще одним экзаменом, который Стародум поочередно устраивает Софье и Милону во втором и шестом явлениях того же действия.[20] Даже такая деталь, как отношение к чтению чужих писем со стороны Простаковой и Правдина (1-е д.), дается в резко контрастном противопоставлении.

Двуплановость в донесении до зрителя идейного замысла комедии сказалась и на речевых портретах персонажей. Каждому уровню композиционной структуры соответствует своя определенная стилистическая доминанта.

В сценах, концентрирующих гротесково-сатирический план художественного содержания, господствует нарочито грубая простонародная фразеология с присутствием вульгаризмов, жаргонных выражений и даже брани. При этом наибольшей индивидуализацией отмечена речь эпизоди-

ческих персонажей — учителей Митрофана и его мамки Еремеевны. Элементы солдатского жаргона в речи Цыфиркина, щеголянье цитатами из Священного писания у бывшего семинариста Кутейкина, наконец, чудовищный немецкий акцент безграмотного кучера Вральмана — все это признаки определенной социальной среды.[21] Это стиль, рассчитанный на комический эффект, характерный стиль журнальной сатиры. Но особой насыщенностью отмечен стиль речи семейства Простаковой. То граничащая с бранью, то исполненная льстивого заискивания речь хозяйки дома великолепно отражает ее нрав, в котором деспотическое самодурство соседствует с лакейской угодливостью. Я уже отмечал выше доминирующую роль в психологических характеристиках этих персонажей мотива уподобления себя животным. Все сцены, где раскрываются склад мыслей и строй чувств членов семьи Простаковой,— это в стилистическом отношении мастерски выписанная нравоописательная сатира.

Напротив, язык положительных персонажей «Недоросля» предстает очищенным от наслоения жаргонных слов и вульгаризмов. И уже указывалось, что лица, группирующиеся вокруг Правдина, в бытовом плане почти не охарактеризованы. Психология и духовный мир этих героев раскрываются не через быт, а в ходе бесед на политические и нравственные темы. Сама форма этих бесед очень часто восходит к манере диалогических философских трактатов просветителей, продолжавших в своей основе традиции нравоучительных диалогов эпохи гуманизма. Там, где представители этой группы персонажей «Недоросля» от обыденных вопросов повседневного этикета или после краткого обмена новостями личного характера переходят к серьезным политическим и нравственным проблемам, основой стилистического строя их языка становится фонвизинская публицистика. Не случайно программные заявления Стародума о долге дворянина, об обязанностях монарха, высказываемые им в четвертом и пятом действиях, прямо перекликаются с содержанием упоминавшегося выше трактата Фонвизина «Рассуждение о непременных государственных законах».

Таким образом, можно констатировать, что новый уровень художественного обобщения, достигнутый в «Недоросле», обусловлен целым комплексом общественно-идеологических и эстетических проблем, выдвинутых новой исторической обстановкой 1770-х гг. Как мы видели, ас-

пекты художественных традиций, органичный сплав которых определил неповторимое своеобразие комедии, достаточно обширны. Но был еще один фактор, явно сказавшийся на оформлении сатирического замысла Фонвизина, однако до сих пор остающийся вне поля зрения исследователей.

Я уже приводил выше справедливое мнение П. Н. Беркова об антиекатерининской направленности пафоса «Недоросля». Свои выводы исследователь основывал главным образом на наблюдениях, касающихся связи публицистических деклараций в речах Стародума с положениями упоминавшегося мною не раз фонвизинского трактата. Однако общий полемический пафос комедии по отношению к официальным установкам екатерининской политики имеет, как нам представляется, более глубокие корни. Те сцены гротесково-сатирического плана, в которых царствует полновластной хозяйкой Простакова и которые, казалось бы, далеки от постановки политических проблем, тоже подчас подчинены указанным только что полемическим целям.

Выше уже говорилось о прямой связи проблематики «Недоросля» с сатирическим циклом «Писем к Фалалею», опубликованным в журнале Новикова «Живописец» (1772). Однако мы знаем из предыдущей главы, что «Живописец» был своеобразным эпилогом активной, распространившейся почти на четыре года журнальной полемики, фактическим инициатором которой была Екатерина II со своим журналом «Всякая всячина». Результаты журнальной затеи императрицы не оправдали ее надежд. Но опыт полемики кое-чему научил Екатерину. Отныне она стремится избегать такого положения, в каком оказалась в 1769 г., когда ведомый ею журнал подвергся нападкам и публичному осмеянию.

Новые обстоятельства заставили императрицу снова взяться за перо, но теперь она обращается к драматургии. В 1772 г. одна за другой на сцене придворного театра ставятся комедии Екатерины «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьею», «Передняя знатного боярина» и «Вопроситель». Некоторые пьесы позднее появились анонимно в печати незначительным тиражом с характерной пометой: «Сочинено в Ярославле во время чумы».

Вопрос о содержании комедий Екатерины II не прост и во всей полноте в нашей науке еще не решен.[22] Но, как

и в пору увлечения императрицы журналистикой, внезапное обращение ее к театру преследовало прежде всего политические цели.

Внешне пьесы Екатерины продолжали традиции «Всякой всячины» в осмеянии бытовых пороков. Отсюда их предельная насыщенность нравоописательным элементом.[23] Фабульное ядро комедий Екатерины составляют обычно полуанекдотическая ситуация, вызванная суевериями, сплетнями или просто заблуждениями. Иногда это просто драматически оформленные жанровые зарисовки с натуры, с явным сатирическим подтекстом. Ключевыми фигурами в ее пьесах чаще всего являются невежественные женщины, хозяйки дома, воплощающие скупость, ханжество, страсть к сплетням, суеверие. Пороки этих женщин зафиксированы в их фамилиях: Ханжахина, Вестникова, Ворчалкина, Чудихина. Попутно на сцене выводятся типы, отмеченные традиционными для екатерининской сатиры пороками, такими как страсть к прожектерству, глупость, щегольство, самонадеянность и т. п.[24] Высмеивание подобных типов совершается во всех почти комедиях на фоне стереотипного сюжета — сватовства некоего молодого человека к дочери или внучке какой-либо из этих чудаковатых барынь. Такое положение дало основание исследователям рассматривать комедии Екатерины II как преимущественно бытовую сатиру, продолжавшую дело, намеченное «Всякой всячиной».[25] Известная связь комедий императрицы с традициями журнальной сатиры 1769 г. налицо. Но внезапный интерес Екатерины к драматургии только этой связью не исчерпывается.

Резонно поставить вопрос: почему именно в 1772 г. императрица обратилась к сочинению комедий? Было ли это случайным?

1772 год был решающим годом для Екатерины II. Близилось совершеннолетие великого князя Павла Петровича, которому в сентябре 1773 г. должно было исполниться 18 лет. Юридически Екатерина II должна была уступить престол сыну. И к власти в таком случае фактически приходила бы партия аристократической оппозиции, возглавлявшаяся воспитателем великого князя, Никитой Паниным.

Положение Екатерины II, правда, облегчалось отсутствием в России по существу после Петра I четкого законодательства о престолонаследии. Но перспектива оста-

вить трон была для императрицы вполне реальной, и это не могло не пугать ее. Выход из создавшегося положения Екатерина нашла в женитьбе сына. Идея женить цесаревича перечеркивала планы тех, кто надеялся с воцарением молодого Павла достичь своих далекоидущих целей. Все последующие шаги Екатерины, вплоть до ее внезапно пробудившейся любви к сыну, свидетельствовали, что главной задачей для себя в этот решающий момент она считала нейтрализовать влияние на цесаревича со стороны Н. Панина. В этом состояла и конечная цель женитьбы.

Ясно, что первые известия о планах императрицы должны были вызвать явную настороженность если не несогласие со стороны воспитателя великого князя, Н. Панина, и, по-видимому, многих из числа желавших видеть цесаревича на престоле. Документальными известиями о том, в каких формах и как обсуждалось у императрицы с Паниным предстоящее событие, мы не располагаем. Но, по всей вероятности, вокруг вопроса о женитьбе великого князя происходила борьба как раз в течение 1772 г.[26] В конечном итоге Панину пришлось уступить. Но на всем содержании комедий императрицы лежит глубоко скрытый и тем не менее явный отпечаток ее борьбы с политическими противниками.

Главный смысл обращения императрицы к сочинению комедий в 1772 г. следует искать в той напряженной обстановке внутридворцовой борьбы, которая возникла в 1772—1773 гг. и которая разрешилась в сентябре 1773 г. женитьбой Павла и отстранением от цесаревича его главного воспитателя Никиты Панина. Содержание пьес подтверждает этот вывод.

Через все почти комедии императрицы 1772 г. проходит один доминирующий мотив — устройство женитьбы некоего молодого человека: Молокососова, который никак не может преодолеть скупость богомольной Ханжахиной («О время!»), Таларикина, которому мешают интриганы («Именины госпожи Ворчалкиной»), Тратова, запутавшегося в поисках невесты («Госпожа Вестникова с семьею»). В комедиях много сцен, где обсуждаются какие-то неизвестные лица, критикуются указы правительства, циркулирующие в обществе слухи. Все эти сцены обычно внесюжетны и не вытекают из логики развития действия пьес. Но все они имеют смысл.

Насыщая комедии бытовым аксессуаром, Екатерина

стремилась создать видимость естественности происходящего и тем завуалировать свои цели. Однако за сплетнями и пересудами, наполняющими ее комедии, бросается в глаза обыгрывание на все лады мотива женитьбы. Обсуждением его занимаются до навязчивости все главные действующие лица пьес императрицы. В комедии «Именины госпожи Ворчалкиной» выведены, например, судья Спесов и некий Геркулов, которые распускают слух о якобы подготовленном правительством указе запретить в государстве на десять лет играние свадеб. Но что могло означать изображение императрицей двух интриганов, распускающих подобные слухи о планах правительства в тот момент, когда решался вопрос о женитьбе цесаревича? Некоторые черты образа судьи Спесова, одного из интриганов, дают основание заподозрить в нем намеки на личность Н. Панина. Он изображен ленивым и самонадеянным. Один из персонажей пьесы дает Спесову такую характеристику: «... даром, что он хвастун, судья-то он ряд делу. Дела слушает во сне, а подписывает, как разбудят, не зная, что в приговоре написано».[27] При дворе была хорошо известна привычка Панина спать до полудня, а делами заниматься далеко за полночь. Сама Екатерина распространяла анекдоты о его лени, самоуверенности, и вряд ли окружение императрицы не догадывалось об адресате ее намеков.[28]

Не исключено, что те же приемы использует Екатерина II против своих политических противников и в комедии «Госпожа Вестникова с семьею».

Некий Тратов, молодой человек, приходит в дом Вестниковой свататься за ее дочь. Но сватовство его основано на нелепой ошибке. Дело в том, что им принята за дочь Вестниковой ее молодая сноха, имеющая мужа и ребенка. Дочь же Вестниковой (в комедии ей даже не дано имени) — дурочка, мечтающая о женихе. Разобравшись в своей ошибке, Тратов поспешно ретируется из дома Вестниковой. Смысл пьесы резюмирован в заключительных словах хозяйки дома. Ими завершается вся комедия:

Вестникова

...Какие это поганые люди, иногда не допросишься, а иногда как снег на голову, а все не во-время. Да полно, что и требовать от людей. И свет-от нынеча весь не по-нашему. В мое-то время все не так было...[29] и т. д.

По существу данной комедией Екатерина как бы подводит итог той внутридворцовой борьбы, которая невидимо развернулась вокруг вопроса о женитьбе цесаревича Павла. В конечном счете Панин был вынужден согласиться и даже постарался позднее использовать момент выбора невесты в пользу сохранения своего влияния на Павла Петровича. Этот последний переломный этап борьбы, по-видимому, и отразился в пьесе, что объясняет и выбор данного сюжета Екатериной.

Заключенный в пьесе политический подтекст проявляется разнообразно. Колоритная фигура торговки Терентьевны, разносчицы городских сплетен, выдвигается на первый план в донесении до зрителя различных рассеянных по ходу действия пьесы намеков и толков о «затеях больших бояр».

Но особенно загадочной выглядит заключительная сцена комедии. Абсолютно не мотивированная предшествующим ходом событий, она словно выпадает из сюжетного контекста. Все содержание сюжета исчерпано. Убедившись в недоразумении, Тратов покидает сцену. И после его ухода на сцене появляется внук Вестниковой вместе с приставленным к нему учителем. Учитель демонстрирует успехи в воспитании внука, который смотрит в рот учителю и, кроме набора французских слов, ничего больше не в состоянии сказать. Раздраженные вопросы Вестниковой заключаются многозначительной фразой: «Ужесть как мне хочется выгнать эту харю из дому (указывает на учителя). Да уж и обещали мне достать какого-то другого учителя, которой прежде где-то был скороходом; а этот пусть себе по-прежнему пойдет в кучера к кому-нибудь».[30] За слова ворчливой Вестниковой, персонажа своей шутливой пьески, Екатерина «не могла», конечно, отвечать. Но намек в данном случае был очевиден. Сразу после женитьбы Павла Петровича Н. Панин был отстранен от цесаревича. Рескрипт о его отстранении был подписан за неделю до свадьбы. Обучение цесаревича было объявлено законченным, он был отдан на попечение другим лицам.

Екатерина не случайно в новой ситуации обратилась к жанру комедии. Полные завуалированных намеков, грубоватых насмешек и колкостей под видом шуток, а порой и оскорбительных, хотя и непроясненных выпадов, пьесы эти периодически ставились на придворном театре. Императрица избрала тактику шельмования своих противников

в узком кругу посвященных и приближенных к ней лиц. Самолюбие монархини было удовлетворено, а возможность общественного протеста или ответной критики практически была сведена на нет.

На протяжении всех этих лет начиная с 1769 г. Фонвизин служил под начальством Н. Панина в коллегии иностранных дел. О том, насколько Панин доверял ему и был с ним близок, хорошо видно по письмам Фонвизина к своим родным и донесениям к братьям Н. и П. Паниным из Франции во время поездки по Европе в 1777—1778 гг. Именно Фонвизину Н. Панин поручил составить политическое завещание для наследника российского престола Павла Петровича, документ, известный в истории под названием «Рассуждение о непременных государственных законах». Перу Фонвизина принадлежал также некролог «Жизнь графа Никиты Ивановича Панина» (СПб., 1783).

Вопросы об отношениях Фонвизина с Н. Паниным не раз уже рассматривались в научной литературе, и подробно останавливаться на них нет нужды. Мы далеки от намерения идеализировать фигуру Н. Панина, чтобы безоговорочно причислять его к прогрессивным политическим деятелям того времени. Анализ содержания политической программы Панина и существа его подлинных целей мог бы составить предмет особого разговора. Но это дело историков. Для нас личность Никиты Панина важна лишь в той мере, в какой его оппозиционность к политике Екатерины II могла найти отражение в литературной борьбе тех лет. Панин по-своему оказывается включенным в эту борьбу.

Мы могли уже видеть, что Екатерина II не останавливалась даже перед тем, чтобы вывести статс-секретаря по иностранным делам на сцене в своих комедиях. Пусть это было сделано в шутливой завуалированной форме, но в обстановке постоянных внутридворцовых интриг подобные уколы были чувствительны. С другой стороны, хорошо известно о постоянной поддержке, которую оказывал Н. Панин своему секретарю Д. И. Фонвизину. Эта поддержка распространялась и на его литературную деятельность. Не исключено, что решение Н. Панина приблизить к себе Фонвизина, как справедливо заметил Г. П. Макогоненко, было продиктовано учетом его писательской одаренности. Их знакомство состоялось при чтении «Бригадира». И позднее только благодаря поддержке Па-

нина Фонвизину удалось добиться постановки комедии «Недоросль» в 1782 г.

Со своей стороны Фонвизин действительно принимал близко к сердцу все, что касалось судьбы его начальника. В подобной обстановке интересы Панина становились интересами Фонвизина. Вряд ли для него прошли незамеченными комедии императрицы с содержавшимися в них выпадами. Своими комедиями Екатерина вновь бросала своеобразный вызов. Кто из панинского окружения мог принять этот вызов, чтобы достойно ответить на него аналогичным оружием? Фонвизинский «Недоросль», по-видимому, и явился таким ответом.

Хотя между событиями 1772—1773 гг. и временем создания «Недоросля» прошло около семи лет, анализ фонвизинской комедии позволяет, как мы видели, ощутить ее антиекатерининскую направленность. Но полемический пафос метода Фонвизина в «Недоросле» имеет, как нам представляется, более глубокие корни, будучи растворен в художественной структуре пьесы. Прослеживая вновь композицию комедии, мы получаем возможность убедиться в неподражаемом мастерстве Фонвизина-сатирика.

Я не отметил еще один мотив, присутствующий в комедии и свидетельствующий о глубине преемственной связи между нею и сатирическими журналами 1769—1772 гг. Речь идет о художественном осмыслении отдельных проявлений общественного зла как болезни. В предыдущей главе демонстрировались образцы журнальной сатиры, ориентированной на «лечение» социальных болезней в рамках жанра пародийного «лечебника». Данный мотив звучит по-своему и в «Недоросле». Достаточно напомнить сцену в первом явлении третьего действия, где Стародум рассказывает Правдину о нравах, господствующих при дворе, и особенно концовку этого эпизода. В ответ на реплику Правдина «С вашими правилами людей не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно»,— Стародум спрашивает: «Призывать? А зачем?»

Правдин. Затем, зачем к больным врача призывают.

Стародум. Мой друг! Ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится» (1, с. 133).

Эта сценка при всей ее краткости необычайно важна для понимания позиции Фонвизина-сатирика. Свое назначение писатель осмысляет в категориях искусства вра-

чевания. Исследование социальной болезни — деградации дворянского класса — вот что лежит в основе пафоса пьесы.

Для лечения болезни необходимо определить ее причину. Автор с этого и начинает. Комедия открывается знаменитой сценой с кафтаном портного Тришки, эпизодом, никак,на первый взгляд,не связанным с сюжетом. Кроме этой сцены, больше Тришка в пьесе не появляется.

Г-жа Простакова *(осматривая кафтан на Митрофане)*. Кафтан весь испорчен. Еремеевна, введи сюда мошенника Тришку. *(Еремеевна отходит)*. Он, вор, везде его обузил. Митрофанушка, друг мой! Я чаю тебя жмет до смерти. Позови сюда отца. *(Митрофан отходит)*.

Явление 2

Г-жа Простакова *(Тришке)*. А ты, скот, подойди поближе.— Не говорила ль я тебе, воровская харя, чтоб ты кафтан пустил шире. Дитя, первое, растет; другое дитя и без узкого кафтана деликатного сложения. Скажи, болван, чем ты оправдаешься?

Тришка. Да вить я, сударыня, учился самоучкой. Я тогда же вам докладывал: ну да извольте отдавать портному.

Г-жа Простакова. Так разве необходимо надобно быть портным, чтоб уметь сшить кафтан хорошенько. Экое скотское рассуждение!

Тришка. Да вить портной-то учился, сударыня, а я нет.

Г-жа. Простакова. Ища он же и спорит. Портной учился у другова, другой у третьева; да первоет портной у кого же учился? Говори, скот.

Тришка. Да первоет портной, может быть, шил и хуже моего. (1, с. 107—108).

И далее в третьем и четвертом явлениях Простакова выясняет мнение о кафтане у своего мужа и у Скотинина. Перед нами бытовая сцена. Какой смысл введения ее в комедию?

Исследователи единодушны в ответе на данный вопрос: с первых же явлений комедии драматург вводит зрителя в атмосферу грубого притеснения помещицей Простаковой своих крепостных. Наиболее последовательно эта мысль выражена Г. П. Макогоненко: «Главная тема комедии обозначена писателем уже в первом действии... Помещица Простакова примеряет кафтан Митрофанушке. Первая реплика Простаковой: „Кафтан весь испорчен..." — вводит нас в атмосферу произвола помещичьей власти. Все дальнейшие пять явлений посвящены именно показу этого произвола. Крепостной Тришка, вызванный на расправу, вразумительно отвечает, что кафтан он сшил по мерке, что сидит он хорошо... Приход Скотинина увенчи-

вает эту сцену. На вопрос сестры — каков кафтан, он замечает, что „кафтанец сшит изряднехонько". Эта фраза проясняет весь смысл сцены с Тришкой — *владение себе подобными людьми развращает дворян, ожесточает их, превращая в деспотов.*

Тришка сшил хороший кафтан. И вместо благодарности его велят наказать. И никакая сила не способна изменить этот приказ, нет никакой возможности доказать свою правоту, ибо бесправию Тришки противопоставлен произвол помещиков»[31] (курсив мой,— *Ю. С.*).

Слов нет, облик Простаковой предстает с первых же сцен комедии во всей своей неприглядности. Но дает ли основание сцена с Тришкой для выводов об антикрепостнической направленности позиции Фонвизина? Ставит ли уже здесь автор комедии под сомнение сам принцип крепостного права, как это считает Г. П. Макогоненко.

Неприязнь Фонвизина к помещичьему произволу в отношении крепостных не подлежит сомнению, и этот вопрос действительно составляет одну из главных тем комедии. Но, во-первых, осуждение произвола отдельных помещиков далеко не тождественно отрицанию крепостного права как принципа социальных отношений. Не будем забывать, что деревеньками владеет и Правдин, есть свое имение и у Милона, и у Софьи (на которое, кстати, и покушаются Простакова со Скотининым). Во-вторых, о критическом отношении Фонвизина к отдельным сторонам практики крепостнической системы следует судить в более широком контексте освещения данной темы в его комедии. Жестокость и произвол Простаковой, как и Скотинина, демонстрируемые на всем протяжении «Недоросля», проявляются не менее отчетливо в других эпизодах. Смысл же первой сцены отнюдь не сводится, по нашему мнению, к традиционному его толкованию.

Опытный автор, тонкий сатирик, Фонвизин, конечно, понимал особую ответственность зачина пьесы. Он должен был задать тон в осмыслении всего происходившего далее на сцене, вплоть до финала пьесы с многозначительной репликой Стародума: «Вот злонравия достойные плоды!» Мы уже ссылались на справедливые наблюдения П. Н. Беркова, позволяющие соотносить концовку «Недоросля» с общей направленностью содержания комедии против политики Екатерины. По существу близкое положение мы имеем и в зачине пьесы. Только способ выраже-

ния фонвизинской позиции здесь иной, ибо публицистичности заключительной формулы Стародума здесь противостоит сатирическая сценка в духе тех бытовых сценок, которыми как раз были наполнены комедии самой Екатерины II. Каков же все-таки смысл сцены с тришкиным кафтаном? Зачем Фонвизину понадобился этот кафтан?

Ответ на этот вопрос, по нашему мнению, может быть получен, если вспомнить истоки литературных столкновений Екатерины II с ее оппозицией в рамках журнальной полемики 1769 г. Вспомним екатерининскую «Всякую всячину» и помещенную там сказочку о мужичке, которому от того, что он рос и «толще становился час от часа, кафтан стал узок».[32] В предыдущей главе я уже указывал на эту сказочку о злоключениях мужика, добром дворецком и нерасторопных портных, указывал на аллегорический смысл ее содержания. Екатерина II разъясняла в ней иносказательно свой взгляд на работу Комиссии 1767 г. по составлению Нового уложения. Кафтан символизировал новый свод законов, который и предстояло выработать и утвердить депутатам. Мужичок — русский народ, портные — депутаты Комиссии и т. д.[33] Сказочка заканчивалась словами: «Продолжение впредь сообщу». Но никакого продолжения не последовало. Желание продолжать законодательную деятельность у Екатерины II прекратилось.

Известно, что идея дать России твердые законы и тем гарантировать правящий класс от произвола самодержавной высшей власти принадлежала Н. Панину. Екатерина искала в подобном мероприятии средства увеличения собственного авторитета и попыталась направить работу Комиссии 1767 г. по другому пути, представив на обсуждение депутатам свой, в сущности, нереальный в условиях тогдашней России Наказ. Как только она поняла безуспешность своей попытки, деятельность Комиссии под благовидным предлогом была прекращена.

Фонвизин в зачине «Недоросля» блестяще обыграл сказочку Екатерины о кафтане мужичка, напомнив незадачливой законодательнице о ее провале, а тем самым и об ее истинных, по мнению драматурга, обязанностях. В сущности Фонвизин здесь использовал приемы самой Екатерины, к которым она сплошь и рядом прибегала в своих комедиях. Перед нами бытовая сценка, где каждое действующее лицо на месте и ничто не противоречит общему тону комедии. Но в контексте всего дальнейшего

содержания пьесы, в сопоставлении с многозначительной концовкой ее, намек на Екатерину в первых же сценах «Недоросля» логически нацеливает на осмысление всего дальнейшего содержания комедии.

Следует учитывать сложность задачи, стоявшей перед Фонвизиным. Никаких прямых намеков и непосредственных ассоциаций с текстом екатерининской сказочки драматург, конечно, не мог себе позволить. Дистанция между ним и императрицей была слишком велика. Но для современников, помнивших стычки «Всякой всячины» и «Трутня», смысл намека должен был быть ясен. И смысл зачина, по-видимому, состоял в том, что на первое место среди причин, порождающих «злонравие» подданных, выдвигалась политика самой императрицы. Ее лицемерное попечительство о государственном законодательстве (страсть к шитью кафтанов), ее постоянное заигрывание с французскими просветителями (скептическое отношение драматурга к последним достаточно хорошо известно) не могли оправдать в глазах Фонвизина забвение ею нравственных законов, т. е. отсутствие «благонравия». Прекрасным комментарием к этому положению могут служить слова Стародума, обращенные к Софье во втором явлении четвертого действия об отличии «честных людей», обладающих благонравием, от людей с «пребеглыми умами», но лишенными нравственных принципов.[34] В этом же контексте следует, по-видимому, оценивать и ту реакцию, которую вызывает кафтан, сшитый Тришкой, у опрашиваемых госпожой Простаковой ее мужа и брата. Забитому, безропотному Простакову кафтан кажется мешковат. Зато любителю свиней Скотинину кафтанец кажется «сшит изряднехонько».

Я еще раз хочу подчеркнуть, что предлагаемая интерпретация данной сцены (естественно, гипотетическая) вытекает из общей антиекатерининской направленности пафоса всей комедии с обязательным учетом тех уроков сатирических нападок, которые Фонвизин несомненно мог вынести из пьес самой Екатерины 1772 г. Об этом не следует забывать.

И хотя завязка драматического конфликта отнесена на самый конец первого действия, подобной экспозицией Фонвизин сразу задает серьезный тон всему содержанию комедии, обозначив объекты своей политической сатиры и метод обличения своего противника. Язвительные и в то же время почти неуловимые на первый взгляд намеки

на Екатерину проскальзывают то тут, то там на всем протяжении первого действия комедии. Иногда Фонвизин искусно обыгрывает это в диалогах госпожи Простаковой с сыном, иногда намек звучит почти открыто, и лишь общий контекст сатирической направленности комедии позволяет уловить его скрытый смысл. Вот Еремеевна жалуется господам, что Митрофан плохо спал: «Ночью то и дело испить просил». Митрофан подтверждает слова мамки:

И теперь как шальной хожу. Ночь всю такая дрянь в глаза лезла.

Г-жа Простакова. Какая же дрянь, Митрофанушка?

Митрофан. Да то ты матушка, то батюшка.

Г-жа Простакова. Как же это.

Митрофан. Лишь стану засыпать, то и вижу, будто ты, матушка, изволишь бить батюшку.

Простаков *(в сторону)*. Ну! беда моя! сон в руку! (1, с. 110).

Необычайное искусство Фонвизина-сатирика в том и состоит, что в данной сценке (как, кстати, и во всех других) внешне не к чему придраться. Властная Простакова не жалеет кулаков не только для крепостных, но и для мужа. Психологическая мотивировка сна Митрофанушки безупречна. Но опять же в контексте общей направленности пафоса всей комедии сам мотив избиения матушкой батюшки, акцентируемый в качестве навязчивого сна, также предстает по-своему многозначительным. (Вспомним судьбу незадачливого супруга Екатерины II). Фонвизин делает такие намеки без нажима, ибо он понимает, с кем имеет дело. Его трудно в чем-нибудь упрекнуть и тогда, когда Скотинин резюмирует эту семейную сцену словами: «Ну, Митрофанушка! ты, я вижу, матушкин сынок, а не батюшкин». Данная реплика как бы подчеркивает этимологию имени Митрофана («являющий свою мать, делающий явною свою мать»), на что уже не раз указывали исследователи (П. Н. Берков, К. В. Пигарев). Но опять же, помимо общей мотивированности конкретным содержанием комедии, имя Митрофана в контексте скрытой направленности фонвизинской сатиры обретало и другой дополнительный смысл, также обнаруживаемый финальной репликой Стародума. Митрофан — порождение злонравного воспитания. А поскольку распространение благонравия подданных в руках государя, злонравие подданных также имеет, по мнению Фонвизина, своей причиной злонравие государя. И в этом смысле Митрофан — достойный сын матушки императрицы.

Речь, конечно, не идет о каких-либо прямых параллелях между госпожой Простаковой и Екатериной II. Отождествлять их — значит грубо вульгаризировать метод Фонвизина. Искусство его обличения политики императрицы в том и состояло, что заключенные в контексте происходящих на сцене событий намеки и аллюзии не только не выпадают из логики действий и поступков персонажей, но органично слиты с их обликом.

Аналогичным образом обстоит дело, когда Фонвизин критические намеки вкладывает в уста положительных персонажей. Наиболее развернутое обличение политики Екатерины дано в программных сценах бесед Стародума с Правдиным (1-е явл. 3-го и 5-го действий) и с Софьей (2-е явл. 4-го действия). Но это, как я уже говорил, приобретает характер публицистических деклараций. Все первое действие «Недоросля» выдержано в рамках бытовой нравоописательной сатиры. Отдельные реплики Скотинина и Простаковой во многом близки к откровениям крепостников, на которые мы уже ссылались, говоря о традициях «Трутня» и «Живописца». С другой стороны, гротесковость портретной самохарактеристики Скотинина, сравнивающего свою родню со свиньями, прямо соотносится с методом журнальной сатиры.

О возможности иных норм жизненных отношений мы можем судить пока только по фигуре Правдина, появляющегося в самом конце первого действия. Личность Софьи здесь еще тоже не выявлена.

Раскрытие облика положительных персонажей происходит постепенно, но гнетущая атмосфера разгула злонравия сохраняется до начала третьего действия. Появление Стародума в доме Простаковой, уже подготовленное получением письма в первом действии пьесы, отнесено на ее середину. Подобная задержка закономерно обоснована общим идейным заданием комедии. До третьего действия Стародуму нечего делать на сцене, ибо развертываемая им программа нравственно совершенного дворянина получает смысл на фоне бесчинств и грубой невежественности, царящих в мире Простаковых и Скотининых. Знакомству с этим миром, как своеобразной предпосылке для установления диагноза охватившей правящее сословие болезни, и посвящены первое и второе действия комедии. В первом дана своеобразная экспозиция. Во втором осуществляется завязка фабульной интриги, развитие и разреше-

ние которой и составляет цель драматического действия. В плане воплощения идейного замысла «Недоросля» акцентными и наиболее политически насыщенными сценами оказываются, естественно, те, где действуют Стародум и Правдин. Закономерно поэтому, что с момента, как на сцене появляется Стародум, функция сатирико-бытового содержательного аспекта меняется. Насыщенность действия политическим подтекстом становится все более открытой. В общем развитии драматического действия наблюдается нарастание роли идеально-утопического и публицистического начала.

Еще до постановки «Недоросля», которая состоялась в сентябре 1782 г., Фонвизин принимает решение об отставке со службы. Свою просьбу он мотивировал участившимися головными болями, которыми страдал всю жизнь. Но истинной причиной отставки было, по-видимому, окончательное убеждение в бессмысленности своей службы при дворе. К этому времени Н. И. Панин был уже тяжело болен. Планам отстранения императрицы от власти и надеждам увидеть на престоле цесаревича, казалось, не было суждено осуществиться. 7 марта 1782 г. Фонвизин подает официальное прошение об отставке, которое Екатерина II подписала. Теперь писатель получил возможность целиком посвятить себя творчеству. Некоторые внешние обстоятельства вновь способствуют активизации его литературных занятий.

В 1783 г. состоялось учреждение Российской Академии. В ее задачи входила подготовка полного толкового словаря русского языка. Фонвизин был одним из тех, кому поручалось выработать правила составления словаря. На основании знакомства с французскими образцами словарей подобного типа Фонвизин подготовил проект правил «Начертание для составления толкового словаря славяно-российского языка». Оно послужило позднее основой руководства по практической работе над словарем. Тогда же писатель привлекается к сотрудничеству в возникшем под эгидой Российской Академии новом журнале «Собеседник любителей российского слова». Хотя журнал контролировался Екатериной II, в целом направление его содержания не носило официального характера. Фонвизин выступает на его страницах преимущественно как сатирик.

Уже в первом номере «Собеседника» он начал печатать «Опыт российского сословника». Под видом толко-

вого словаря русских синонимов Фонвизин предлагал читателям искусно замаскированный вид политической сатиры. Внешним образцом для этого сочинения послужил французский синонимический словарь аббата Жирара.[35] Отдельные статьи в нем были просто переведены оттуда. Но большая часть выбора лексического состава, не говоря уже об истолковании, принадлежала самому Фонвизину. Филологические разыскания в таких случаях оказывались своеобразным прикрытием сатирической установки, заложенной в той или иной словарной статье. Вот как, например, иллюстрирует Фонвизин определения значений синонимического ряда: *запамятовать, забыть, предать забвению.* «Можно *запамятовать* имя судьи, который грабит, но трудно *забыть,* что он грабитель, и само правосудие обязано преступление не *предавать забвению»* (1, с. 228). Просветительские убеждения автора придают его статьям публицистический оттенок; например, к словам *низкий, подлый* Фонвизин дал пояснения: «Человек бывает *низок* состоянием, а *подл* душою. В *низком* состоянии можно иметь благороднейшую душу, равно как и большой барин может быть весьма *подлый* человек» (1, с. 226). Всего подобным образом Фонвизин истолковал около ста слов. В отдельных случаях словарные комментарии превращаются в миниатюрные сатирические очерки:

«Ханжа таскается вседневно по церквам, поет молебни не святым, но образам, ибо к одному образу святого имеет всю теплую веру, а к другому того же святого никакой. Пустосвят почти никогда к обедне не поспевает. Он бежит в церковь отнюдь не затем, чтоб с умилением сердечным богу помолиться, но чтоб перецеловать все иконы, которые губами достать может... Суевер есть несчастнейшее создание. Он всеминутно боится бога не как судию праведного, но как судию грозного. Все кажется ему предвещанием божеского гнева. Он трепещет днем от примет, ночью от сновидений. Он считает себя всегда пред богом без вины виноватым» (1, с. 230).

Из других сатирических материалов, помещенных Фонвизиным в «Собеседнике», следует назвать «Челобитную российской Минерве» — скрытое за иносказательной стилизацией официального документа пародийное «обличение невежества вельмож, преследующих писателей»; «Поучение, говоренное в духов день иереем Василием в селе П***», пародийно противостоявшее образцам высокой проповеднической литературы; «Повествование

мнимого глухого и немого» — очень интересный опыт использования в сатирических целях структуры плутовского европейского романа, к сожалению оставшийся незавершенным.

Наиболее серьезное выступление Фонвизина на страницах этого журнала было связано с посылкой в редакцию «Собеседника» знаменитых «вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особливое внимание». По сути дела — это был негласный вызов коронованной покровительнице журнала, и Екатерине II пришлось принять этот вызов. Поначалу она не знала, кто был автором вопросов, так как они были присланы анонимно.[36] И тем не менее по характеру ее ответов ясно видно, что она прекрасно уловила критическую их направленность. По существу «вопросы» Фонвизина представляли собой остроумно найденную форму критики отдельных аспектов ее внутренней политики, ибо обращали внимание на самые больные вопросы общественной жизни России того времени. «Отчего главное старание большей части дворян состоит не в том, чтоб поскорей сделать детей своих — людьми, а в том, чтоб поскорее сделать их не служа гвардии унтер-офицерами?» (2, с. 273) — гласил 7-й вопрос. «Отчего у нас не стыдно не делать ничего?» (там же) — гласил 12-й вопрос. «Чем можно возвысить упадшие души дворянства?.. Как сделать, чтоб почтенное титло дворянина было несумненным доказательством душевного благородства?» (2, с. 273—274). Последние вопросы самым непосредственным образом связаны с проблематикой «Недоросля», как будто повторяя горькие признания Стародума: «Если б так должность исполняли, как об ней твердят, всякое состояние людей оставалось бы при своем любочестии и было б совершенно счастливо. Дворянин, например, считал бы за первое бесчестие не делать ничего, когда есть ему столько дела: есть люди, которым помогать; есть отечество, которому служить. Тогда не было бы таких дворян, которых благородство, можно сказать, погребено с их предками. Дворянин, недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю» (1, с. 153). О благородной личности Стародума читателям мог напомнить и 2-й вопрос: «Отчего много добрых людей видим в отставке?»

Были среди вопросов и такие, в которых связь с «Недорослем» своеобразно преломлялась через идеи «Рассуждения о непременных государственных законах», на-

пример первый вопрос под номером 14: « Имея монархиню честного человека, чтобы мешало взять всеобщим правилом: удостоиваться ее милостей одними честными делами, а не отваживаться проискивать их обманом и коварством?» (2, с. 274). Антиекатерининская направленность явственно ощущается в вопросе, составляя основу скрытого в нем полемического подтекста.

Наконец, целый ряд вопросов (1, 3, 6, 8, 16, 19) имеет своим адресатом ту тенденцию мелочной критики и пустоутробного балагурства, рассчитанного на понимание со стороны ближайшего окружения императрицы, которую последняя насаждала своим сочинением «Были и небылицы», печатавшимся в номерах «Собеседника». В одном из ответов Екатерина даже, по-видимому, не почувствовав подвоха, невольно проговорилась, когда на 8-й вопрос «Отчего в наших беседах слушать нечего?» отвечала: «Оттого, что говорят небылицу».

Как видим, Фонвизин избрал утонченное и болезненное для своего противника оружие, возродив на новом этапе традиции сатирической журналистики 1769 г. Екатерина вновь вынуждена была защищаться. В ряде случаев она отделывалась отговорками, вроде, например, ответа на 7-й вопрос («Одно легче другого»), или притворялась непонимающей, как было при ответе на 12-й вопрос («Сие неясно: стыдно делать дурно, а в обществе жить не есть не делать ничего»). Но в некоторых из ответов уязвленное самолюбие монархини вылилось наружу в раздраженных и не терпящих возражения окриках. Особенный гнев императрицы вызвал второй вопрос под номером 14: «Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а ныне имеют и весьма большие?» Екатерина фактически ушла от прямого ответа на данный вопрос, но зато снабдила свою реплику угрожающим примечанием: «NB. Сей вопрос родился от свободоязычия, которого предки наши не имели; буде же бы имели, то начли бы на нынешнего одного десять прежде бывших».

Фонвизин несомненно вынудил императрицу обороняться. И независимо от ее попыток снизить остроту вопросов, превратить некоторые из них в безделицу, для современников смысл полемики был ясен. По-видимому, писателю стало известно о раздражении Екатерины, и в одном из ближайших номеров «Собеседника» он помещает письмо «К г. сочинителю „Былей и небылиц“», где попытался объяснить свою позицию. Но императрица не

простила сатирику его дерзости до конца его жизни, наложив полуофициальный запрет на публикации всех его сочинений.

Летом 1784 г. Фонвизин с женой вновь едет за границу, на этот раз в Италию. Он посещает Болонью, Флоренцию, Пизу, Рим, Венецию; знакомится с произведениями великих мастеров Возрождения, посещает театры, присутствует на богослужении римского папы, наблюдает обычаи и нравы итальянцев. И в эту поездку Фонвизин ведет подробный дневник, частично сохранившийся в письмах, которые он регулярно посылает сестре и П. И. Панину. Тонкий ценитель искусства, Фонвизин восторженно отзывается в своих письмах о шедеврах итальянской живописи и архитектуры.

В Италии Фонвизины пробыли всю зиму и всю весну 1785 г., в конце лета через Австрию они вернулись на родину.

Уже во время путешествия Фонвизину пришлось перенести в Риме тяжелую болезнь. Но приезд в Москву был омрачен новым ударом — его разбил паралич, отнялись правые рука и нога, частично утратилась речь. Лечение в Москве не принесло результатов, и через год Фонвизина везут в Карлсбад. Почти год с перерывами длилось лечение на Карлсбадских водах. Осенью 1787 г. несколько поправившись, хотя и не до конца, он возвращается в Петербург.

По-видимому, еще до отъезда в Италию Фонвизин создает оригинальное произведение на античный сюжет. Это была «греческая» повесть «Каллисфен», анонимно напечатанная в журнале «Новые ежемесячные сочинения» в 1786 г. Сюжетная канва повести восходит к истории жизни греческого философа-стоика, ученика Аристотеля при дворе Александра Македонского. Иносказательный смысл этой политической сатиры очевиден. Чуждый корысти и лести, «глашатай истины» Каллисфен терпит поражение при дворе монарха-завоевателя, объявившего себя богом. Оклеветанный одним из любимцев Александра, философ умирает, замученный в темнице.

Повесть «Каллисфен» отмечена глубоким пессимизмом. В ней явственно ощутимо разочарование автора в просветительских иллюзиях, связанных с надеждами на возможность появления на троне добродетельного монарха, правящего по законам добра и справедливости. Повесть можно рассматривать как промежуточное звено между

«Недорослем» и последним крупным замыслом Фонвизина в области сатирической прозы — его журналом «Друг честных людей, или Стародум».

Фонвизин задумал начать издание своего журнала в 1788 г. Планировалось в течение года выпустить 12 номеров. В предуведомлении к читателям автор извещал, что его журнал будет выходить «под надзиранием сочинителя комедии „Недоросль“». Тем самым он как бы указывал на идейную преемственность своего нового замысла.

И действительно, журнал открывался письмом к Стародуму от «сочинителя „Недоросля“», в котором издатель задуманного журнала обращался к «другу честных людей» с просьбой принять участие в издании и помочь ему присылкой материалов и мыслей, «кои своею важностью и нравоучением, без сомнения, российским читателям будут нравиться». В своем ответе Стародум не только одобряет решение автора, но и тут же сообщает о посылке ему писем, полученных от «знакомых особ», обещая и впредь снабжать его нужными материалами. Письмо Софьи к Стародуму, ответ его, а также «Письмо Тараса Скотинина к родной его сестре госпоже Простаковой» и должны были, по-видимому, составлять содержание первого выпуска журнала.

Особенно впечатляющим по своему обличительному пафосу является письмо Скотинина. Знакомый уже современникам писателя дядюшка Митрофана сообщает сестре о понесенной им невозвратимой утрате. Умерла его любимая пестрая свинья Аксинья. В устах Скотинина смерть свиньи предстает событием, исполненным глубокого трагизма: «Она жила беспорочно. Я между женщинами многих Аксиний знаю, но моя жила их целомудреннее... Она умирала геройски, не показывая никакого знака нетерпения. Я, будучи также смертный, истинно, глядя на нее, учился умирать». Обличительный эффект подобных откровений очевиден. Но фонвизинская сатира метит дальше.

Несчастье так потрясло Скотинина, что полностью переменило его нрав. Теперь, признается он сестре, «хочу прилепиться к нравоучению», т. е. исправлять нравы моих крепостных людей и крестьян. «Но как к достижению сего лучше взяться за кратчайшее и удобнейшее средство, то находя, что словами я ничего сделать не могу, вознамерился нравы исправлять березой... Я хочу, чтоб действие надо мною столь великой потери ощутили все

те, кои от меня зависят». Это небольшое сатирическое письмо звучит гневным приговором всей системе крепостнического произвола.

Не менее острыми были и последующие материалы, также переданные издателю журнала Стародумом. Это прежде всего «Всеобщая придворная грамматика» — блестящий образец политической сатиры, обличавшей придворные нравы.

И по долгу службы, и в личных сношениях Фонвизину довелось не раз испытать истинную цену благородства знатных вельмож, приближенных к престолу, и изучить неписанные законы жизни двора. И теперь, когда уже больной, вышедший в отставку писатель обратится к этой теме в задуманном им сатирическом журнале, то материалом ему будут служить собственные жизненные впечатления. «Что есть придворная ложь?» — задаст вопрос сатирик. И ответ будет гласить: «Есть выражение души подлой пред душою надменною. Она состоит из бесстыдных похвал большому барину за те услуги, которых он не делал, и за те достоинства, которых не имеет». Не случайно А. Н. Радищев в знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» воспользовался сатирой Фонвизина при характеристике некоего «его превосходительства» в главе «Завидово».

Хлестким памфлетом, обличающим систему правосудия крепостнической России, являлась также емкая по смыслу и необычайно колоритная по стилю подборка, включавшая в себя «Письмо, найденное по блаженной кончине надворного советника Взяткина к покойному его превосходительству» и приложенные к письму «Краткий реестр» (перечень дел, сулящих прибыток его превосходительству) и «Ответ» его превосходительства на письмо Взяткина. Этот своеобразный сатирический триптих раскрывал ужасающую картину поголовных злоупотреблений и взяточничества в судах и администрации, как бы иллюстрируя результаты безнравственности правящих верхов и коррупцию государственного аппарата.

Вопросы воспитания также должны были занять свое место в издании, ибо в распоряжении сочинителя «Недоросля» оказалась переписка Стародума с дедиловским помещиком Дурыкиным, который обратился к нему за помощью в подыскании подходящего учителя для своих трех сыновей. «Кондиции для учителя дому Дурыкина» и «Письмо университетского профессора Стародуму» с ха-

рактеристиками желающих занять место учителя составляли еще одну подборку сатирических материалов, посвященных теме, так блестяще разрабатывавшейся ранее Фонвизиным в его комедиях.

Таким образом, задуманный Фонвизиным журнал должен был продолжить лучшие традиции журнальной русской сатиры конца 1760-х гг. Не случайно подзаголовок журнала гласил: «Периодическое сочинение, посвященное к истине». Но рассчитывать на согласие екатерининской цензуры в выпуске подобного издания было бесполезно. Решением управы благочиния печатать журнал запрещалось. Отдельные его части, правда, распространялись в рукописных списках. Только в 1830 г. в изданном Пл. Бекетовым первом собрании сочинений писателя была опубликована большая часть сохранившихся материалов фонвизинского журнала. Писатель пробует через год организовать издание еще одного, теперь уже коллективного журнала «Московские сочинения». Но наступивший период политической реакции в связи с началом буржуазной революции во Франции в 1789 г. сделал невозможным и это издание.

Последние три года Фонвизин живет тяжело больным. В течение 1791 г. он перенес четыре апоплексических удара. Наблюдая репрессии, обрушившиеся на его соратников — просветителей, одинокий, затравленный цензурой и к тому же испытывавший материальные затруднения из-за нечестности арендаторов его имений, Фонвизин пребывает в состоянии нравственного надлома. Последние его сочинения пронизаны мотивами религиозного раскаяния. К наиболее значительным среди них следует отнести «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1791).

В этом автобиографическом повествовании, задуманном в четырех книгах, Фонвизин следует примеру Ж.-Ж. Руссо с его знаменитой «Исповедью». «Испытание моей совести» — так определит содержание своей повести автор. Год за годом, начиная с воспоминаний раннего детства и проникновенных рассказов о своих родителях, Фонвизин обозревает прожитое. Первые уроки чтения церковных книг, учеба в университетской гимназии, служба у Елагина, первые литературные дебюты. Повествование обрывается на событиях 1769 г., отмеченного шумным успехом комедии «Бригадир». Исповедальность накладывает свою печать на это сочинение, диктуя известную

выборочность сообщаемых фактов и своеобразную оценочность описаний наиболее важных, по мнению Фонвизина, моментов его нравственной жизни.

Фонвизин не оставлял перо до самых последних дней жизни. Им была еще написана, хотя, по-видимому, не до конца отделана трехактная комедия «Выбор гувернера». О чтении этой комедии в доме Державина 30 ноября 1792 г., за день до смерти великого сатирика сохранились известия в мемуарах И. И. Дмитриева.[37]

Сын своего времени, Фонвизин всем своим обликом и направлением творческих исканий принадлежал к тому кругу передовых русских людей XVIII в., которые составили лагерь просветителей. Все они были писателями, и их творчество было пронизано пафосом утверждения идеалов справедливости и гуманизма. Сатира и публицистика были их оружием. Мужественный протест против несправедливостей самовластья и гневные обвинения крепостническим злоупотреблениям звучали в их произведениях. В этом состояла историческая заслуга русской сатиры XVIII в., одним из наиболее ярких представителей которой был Д. И. Фонвизин.

[1] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1959, т. 2, с. 276—277. Далее все сочинения Фонвизина цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.

[2] Более полную характеристику комедий Сумарокова см. в кн.: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977, с. 24—42, 86—90, 134—137; см. также: История русской драматургии. XVII — первая половина XIX в. Л., 1982, с. 111—131.

[3] *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе... М., 1781, ч. I, с. 340. Далее ссылки на сочинения Сумарокова приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

[4] *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977, с. 34—35.

[5] Там же, с. 36.

[6] Более подробные сведения о возможных прототипах персонажей названных комедий Сумарокова содержатся в кн.: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века, с. 86—90; также см.: *Косман А.* Комедии Сумарокова.— Учен. зап. ЛГУ, 1939, № 33, Сер. филолог. наук, вып. 2, с. 155—188.

[7] Подробнее об этом мною говорится в соответствующем разделе «Истории русской драматургии XVII — первой половины XIX века». (Л., 1982, с. 118—124).

[8] О связи драматургии Фонвизина с системой идей Д. Дидро см.: *Макогоненко Г. П.* Денис Фонвизин: Творческий путь. М.; Л., 1961, с. 125—137.

[9] В исследовательской литературе высказывались мнения о реалистическом характере данной сцены комедии (см.: *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 348; *Макогоненко Г. П.*

Денис Фонвизин, с. 138—140). На наш взгляд, здесь сказалось воздействие традиций сатирического нравоописания со свойственными сатире XVIII в. элементами натурализма.

[10] *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского реализма. М., 1969, с. 234.

[11] Из наиболее значительных исследований см.: *Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954, с. 151—215; *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина, с. 244—287; *Берков П. Н.* 1) Театр Фонвизина и русская культура.— В кн.: Русские классики и театр. М.; Л., 1947. с. 7—108; 2) История русской комедии XVIII века, с. 222—241.

[12] Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951, с. 334—335.

[13] Эту связь в свое время уже отмечали и демонстрировали А. Н. Лурье в статье «Письма к Фалалею» (Учен. зап. ЛГУ, 1939, Сер. филолог. наук, вып. 4, с. 44—68), а также К. В. Пигарев в книге «Творчество Фонвизина», с. 202—203.

[14] Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 335—336.

[15] Там же, с. 364.

[16] *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века, с. 227.

[17] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. 8, с. 396.

[18] Там же, с. 400.

[19] Там же.

[20] *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина, с. 355—357.

[21] Об искусстве Фонвизина в создании речевых портретов см.: *Елеонский С. Ф.* Речевые характеристики персонажей комедии Фонвизина «Недоросль».— Вопросы методики русского языка и литературы. М., 1953, с. 131—146. (Учен. зап. Московск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, т. XXIII).

[22] В общих чертах проблематика екатерининских комедий рассмотрена мною в кн.: История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982, с. 132—135; также см.: *Берков П. Н.* Русская комедия XVIII века, с. 144—153.

[23] Изучавший русскую комедию второй половины XVIII в. В. В. Сиповский, констатируя отход пьес в 1770-е гг. от традиций мольеровского типа в сторону нравоописательной комедии, главную роль в этом отводил Екатерине II. См.: *Сиповский В. В.* Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи.— В кн.: История русского театра. М., 1914, т. 1, с. 317—340. На этой же позиции стоит К. Кунтце. См.: *Kuntze K.* Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie. 1750—1772. Frankfurt am Main, 1971, S. 129.

[24] На реальность прототипов отдельных высмеиваемых Екатериной лиц в свое время уже указывалось, см., в частности: *Берков П. Н.* История русской комедии, с. 146—150.

[25] Так, Г. А. Гуковский видел в высмеивании Екатериной общечеловеческих, внесоциальных недостатков людей стремление ее увести сатиру от острых социальных проблем в сторону мирной нравоучительности: *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века, с. 288.

[26] Отголоски заключительного этапа этой борьбы сохранили для нас письма Д. И. Фонвизина, особенно его письмо к сестре середины 1773 г. См.: *Фонвизин Д. И.* Собр. соч., т. 2, с. 353—356.

[27] Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина. СПб., 1901, т. I, с. 106.

[28] *Валишевский К.* Вокруг трона. М., 1910, с. 18—25.

[29] Госпожа Вестникова с семьею: Комедия в одном действии. Сочинена в Ярославле. СПб., с. 49.

[30] Там же, с. 48.

[31] *Макогоненко Г. П.* Денис Фонвизин, с. 245.

[32] Всякая всячина. 1769, с. 164.

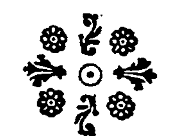
[33] Эта расшифровка дана П. Н. Берковым в его книге «История русской журналистики XVIII века», с. 174—175.

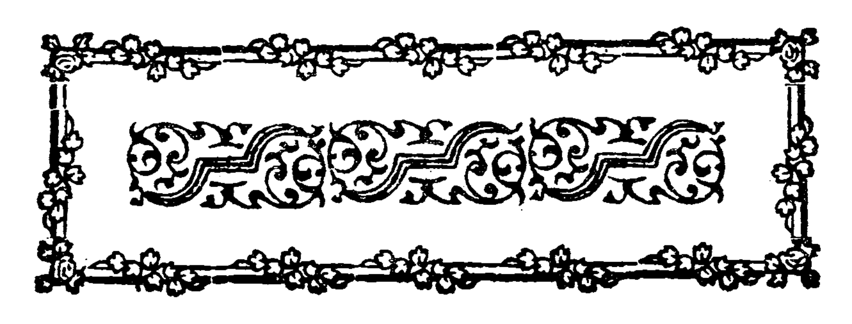
[34] П. Н. Берков в книге «История русской комедии XVIII века» (с. 227), кстати, совершенно справедливо, на наш взгляд, усматривает прямую связь этих слов Стародума с заключенным в финале комедии пафосом осуждения политики Екатерины.

[35] Об отношении словаря Жирара к произведению Фонвизина см.: *Галахов А.* Идеал нравственного достоинства человека по понятию Фонвизина.— Библиограф. записки, 1858, № 13, с. 387—407; см. также: *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 5-е. М., 1976, с. 82.

[36] Екатерина сначала подозревала в авторстве вопросов И. И. Шувалова.— См.: *Пекарский П. П.* Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II. СПб., 1863, с. 13—16.

[37] *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. М., 1866, с. 58—59.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развертывание системы классицизма в действенную эстетическую доктрину, регулировавшую художественную практику крупнейших русских авторов XVIII в., имело своим следствием создание прочной национальной традиции в основных литературных жанрах. Стабилизация новых жанровых форм литературной сатиры протекала на почве освоения целого комплекса новых идей, вызванных к жизни потребностями государственного строительства и общего обновления культурно-идеологических запросов в свете обширных преобразовательных начинаний Петра I. Именно защита идеалов великого царя-реформатора, подкрепляемая восприятием идей раннего европейского Просвещения, составила пафос сатирических сочинений Кантемира на заре формирования культуры нового типа в конце первой четверти XVIII в. Благодаря Кантемиру жанр сатиры стал своеобразной трибуной для обличения тех социальных сил, которые мешали прогрессивным преобразованиям. С этим связано и то, что именно в жанре сатиры Кантемиром была утверждена идея высокого гражданственного назначения литературы. Эта патриотическая в основе своего содержания идея служила оплодотворяющим стимулом для развития русской сатиры на всем протяжении XVIII в.

Художественный потенциал сатирического искусства не оставался на всем протяжении XVIII столетия неизменным. Проделанный выше анализ литературных произведений того времени показывает, что в различных жанровых формах задачи сатирического обличения решались далеко не одинаковыми методами. В русском классицизме XVIII в. формы нравоучительной сатиры сосуществовали с формами смеховой сатиры, питавшейся богатейшими традициями многовекового фольклора. С другой стороны, в общем процессе развития литературы столетия судьбы различных сатирических жанров были прямо связаны с актуальностью тех эстетических решений, которыми располагала та или иная жанровая форма сатиры. Это особенно наглядно показала судьба стихотворного сатирического послания, которому в системе жанров эпохи классицизма отводилось почетное место продолжения традиций знаменитых сатириков античности Горация и Ювенала. Мы могли видеть, как эволюционировало в русской поэзии XVIII в. отношение к этому воспринятому из европейских источников жанровому канону. Показательно, что по мере завоевания классицизмом своих позиций преобладающее значение жанра стихотворного сатирического послания в русской литературе сходит на нет.

Иное положение сложилось с жанрами басни и комедии. С точки зрения исторической перспективы именно в XVIII в. были созданы предпосылки будущих художественных достижений в этих жанрах, которые мы наблюдаем в басенном творчестве И. А. Крылова, комедиях А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя. И, пожалуй, важнейшим завоеванием русской сатиры в этих жанрах можно считать обретение ею способности художественного воплощения народного мировосприятия. В лучших баснях Крылова это проявляется открыто, но и художественное своеобразие комедий Грибоедова и Гоголя тоже нельзя понять вне учета этого фактора.

Наконец, особую страницу в развитии обличительной литературы XVIII в. составила журнальная сатирическая проза. Художественное значение ее вклада следует, вероятно, связывать с теми политическими последствиями, которые имело для России усвоение образованными слоями ее общества передовых идей европейского Просвещения. Здесь уместно вспомнить высказывания Белинского о действенности критических нападок сатиры Су-

марокова, которые если и «не исправляли нравов, зато поддерживали в обществе сознание, что порок есть все-таки порок, хотя бы он был и неизбежным злом. Следовательно, благодаря, может быть, заслуге одной только литературы, у нас зло не смело называться добром, а лихоимство и казнокрадство не титуловалось благонамеренностью».[1] Эти слова в равной степени могут быть применены к сатирическим журналам Новикова и Страхова, к прозе Крылова и Фонвизина. А если помнить, что на страницах «Живописца» Новикова впервые выступил молодой Радищев, то станет ясным значение этой традиции для формирования предпосылок тех передовых умонастроений русского дворянства, которые в итоге привели к декабризму.

Развитие русской сатиры XVIII в. прошло несколько этапов. И на каждом из них мы наблюдаем выдвижение на передний план таких жанровых форм сатиры, эстетическая природа и структурные возможности которых в наибольшей степени обеспечивали решение задач, выдвигаемых складывавшейся исторической ситуацией. Так, установка на публицистическую декларативность стихотворной сатиры Кантемира сменяется аналитической всеохватностью басен Сумарокова, которая в свою очередь уступает место просветительскому демократизму журнальной прозы Новикова. Венцом сатиры XVIII в., как уже говорилось выше, явилась комедия Фонвизина «Недоросль». В недрах сатирических жанровых форм протекало подспудное вызревание тех принципов художественного мировосприятия, которые позднее составят основу будущих эстетических завоеваний русской реалистической литературы XIX в. Одновременно сатира оставалась носителем передовых идей своего времени, утверждая идеалы добра и справедливости путем бичевания косности и насилия. И в этом состояло главное историческое значение сатиры XVIII века.

[1] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955, т. 8, с. 615.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ САТИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ ПО САТИРЕ XVII—XVIII вв.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Юрий Владимирович Стенник

РУССКАЯ САТИРА
XVIII ВЕКА

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии наук СССР

Редактор издательства Н. А. Никитина
Художник А. И. Слепушкин
Технический редактор Н. А. Кругликова
Корректоры О. И. Буркова, И. А. Корзинина, К. С. Фридлянд

ИБ № 21119

Сдано в набор 26.07.84. Подписано к печати 19.09.85. М-18397. Формат 84 Х 108 1/32. Бумага для глубокой печати. Гарнитура литературная. Фотонабор. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19.11. Усл. кр-отт. 19.99. Уч.-изд. л. 21.91. Тираж 5300. Тип. зак. 2201. Цена 1 р. 70 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство „Наука", Ленинградское отделение
199164, Ленинград В-164, Менделеевская лин., 1

Отпечатано с фотонабора Головного предприятия
республиканского производственного объединения „Полиграфкнига",
252057, Киев-57, Довженко, 3
в Ордена Трудового Красного Знамени
Первой типографии издательства „Наука",
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу:

117192 **Москва,** В-192, Мичуринский пр., 12.
Магазин «Книга—почтой» Центральной конторы «Академкнига»;
197345 **Ленинград,** П-345, Петрозаводская ул., 7.
Магазин «Книга—почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига»,
или в ближайший магазин «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга—почтой»:

480091 **Алма-Ата,** ул. Фурманова, 91/97 («Книга—почтой»);
370005 **Баку,** ул. Джапаридзе, 13;
320093 **Днепропетровск,** пр. Гагарина, 24 («Книга—почтой»);
734001 **Душанбе,** пр. Ленина, 95 («Книга—почтой»);
375002 **Ереван,** ул. Туманяна, 31;
664033 **Иркутск,** ул. Лермонтова, 289;
252030 **Киев,** ул. Ленина, 42.
252030, **Киев,** ул. Пирогова, 2;
252142, **Киев,** пр. Вернадского, 79;
252030 **Киев,** ул. Пирогова, 4 («Книга—почтой»);
277012 **Кишинев,** пр. Ленина, 148 («Книга—почтой»);
343900 **Краматорск** Донецкой обл., ул. Марата 1;
660049 **Красноярск,** пр. Мира, 84;
443002 **Куйбышев,** пр. Ленина, 2 («Книга—почтой»);
191104 **Ленинград,** Литейный пр. 57;
199164 **Ленинград,** Таможенный пер., 2;
199034 **Ленинград,** 9 линия, 16;
220012 **Минск,** Ленинский пр., 72 («Книга—почтой»);
103009 **Москва,** ул. Горького, 8;
117312 **Москва,** ул. Вавилова, 55/7;
630076 **Новосибирск,** Красный пр., 51;
630090 **Новосибирск,** Академгородок, Морской пр., 22 («Книга—почтой»);
142292 **Пущино Московской** обл., МР «В», 1;
620151 **Свердловск,** ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга—почтой»);
700029 **Ташкент,** ул. Ленина, 73;
700100 **Ташкент,** ул. Шота Руставели, 43;
700187 **Ташкент,** ул. Дружбы народов, 6 («Книга—почтой»);
634050 **Томск,** наб. реки Ушайки, 18;
450059 **Уфа,** ул. Р. Зорге, 10 («Книга—почтой»);
450025 **Уфа,** Коммунистическая ул., 49;
720001 **Фрунзе,** бульвар Дзержинского, 42 («Книга—почтой»);
310078 **Харьков,** ул. Чернышевского, 87 («Книга—почтой»).

